

مكتبة الدراسات الأدبية

٧٩

الدكتور حسين نصار

القافية  
في العروض والأدب

دار المعارف





# القافية في العروض والأدب



مكتبة الدراسات الأدبية

٧٩

# القافية في العروض والأدب

الدكتور حسين نصار



دار المعارف



## بِسْمِ اللَّهِ الرَّحْمَنِ الرَّحِيمِ

### تمهيد

اهتدى العرب إلى القافية منذ عهد بعيد لا نملك من الدلائل ما يكشف عن حدوده ، وتناول بهم الزمن ، فوضعوا لها ما أحبوا من قواعد لسنا ندرى أيضاً متى وضعوها ؟ ومتى اتفقوا عليها ؟ ولكن ما بين أيدينا من شعر جاهلي تام في نظامه ، كامل في قواعده ، ينبئ عن هذا الزمن البعيد ، والتطور الدائب .

وعلى الرغم من أسقنا لصياع هذه الأطوار الأولى ، بقى لنا من أخبار الجاهلية المتأخرة ما ينم عن تنبه العرب ، وخاصة من تحضر منهم ، إلى بعض الظواهر المتصلة بالقوافي ، وما قد يصيب الأوضاع التي تعارفوا عليها بالخلل ، وإن كان أحد منهم لم يعلن عن هذه الأوضاع . فالقافية التي عرفوها وضعوا لها اسماً خاصاً بها نستطيع أن نستنبط من شيوعه أنهم وضعوه منذ زمن بعيد (١) .

ووضعوا اسماً آخر قد يدل على تنبه أعمق من سابقه لدلالته على أحد أجزاء القافية ، ذلك هو الروي ، قال المعري (٢) : « الروي : الحرف الذي تُبنى عليه القافية . وقد كانت العرب تعرفه في الجاهلية . قال النابغة :

بَحْسَبِكَ أَنْ تُهَاضَ بِمُحَكَّاتٍ يَمُرُّ بِهَا الرَّوْيُ عَلَى لِسَانِي »

وأعلن التنوخي (٣) - تلميذ المعري - أن العرب ليس عندهم معرفة بشيء آخر من حروف القافية ، فإن صحت هذه الرواية كان العرب في الجاهلية قد فرقوا بين القافية والروي . ولكنني غير مطمئن إلى هذا القول ؛ فلم أجده عند غير المعري وتلميذه ، ولم يروياه عن غير النابغة من الشعراء المعاصرين له والتالين في الجاهلية . ورواية المعري غير متفق عليها : فقد روى ابن السكيت البيت (٤) : « يَرُّ بِهَا الْغَوْيُ عَلَى لِسَانِي » يعني شيطان شعره - وفق عرفهم . وهي

(١) انظر الحديث عن القافية في اللغة والشعر .

(٢) القصص والغايات ٤٦٤ . وتهاض : تكسر وتنبال . ومحكات : قواف .

(٣) القوافي ٧٤ .

(٤) ديوانه ١٤٨ .

رواية أوضح من رواية المعري وأيسر فهما .

وإذا كان الشك يحيط بهذا الاسم فإن شيئاً منه لا يتسرب إلى إحساس العرب القدماء ببعض ألوان الخلل في القوافي ، ومحاولتهم إعطاءها الأسماء الخاصة بها . وأقدم ما عثرت عليه ما يحكي عن إخلال النابغة الذبياني بوحدة حركة الروي . وقد حاول من فطن إلى هذا الخلل أن ينبه الشاعر فلم يثبته ، حتى اضطر أن يلجأ إلى الغناء الذي يمد الأصوات ويبينها في جلاء ، فأنبته الشاعر إلى ما وقع فيه . قال أبو عمرو بن العلاء <sup>(٥)</sup> : « دخل النابغة إلى المدينة ، فقالوا له : قد أقويت في شعرك . وأفهموه ، فلم يفهم حتى جاءوه ببقينة ، فجعلت تغنيه :  
 آمِنْ آلَ مِيَّةَ رَائِحُ أَوْ مُعْتَدِلِ عَجَلَانَ ذَا زَاوٍ ، وَغَيْرَ مَزُودٍ  
 زَعَمَ الْبَوَارِحُ أَنَّ رَحَلَتْنَا غَدًا وَبِذَاكَ خَيْرُنَا الْغَرَابُ الْأَسُودُ  
 وتبين الباء في «مزودي» و «معتدي» . ثم غنت البيت الآخر ، فبينت الضمة في قوله «الأسود» بعد الدال . ففطن لذلك فغيره وقال : (وبذلك تتعاب الغرابُ الأسود) وكان النابغة يقول : دخلت يثرب وفي شعري شيء ، وخرجت وأنا أشعر الناس .

وتكرر الخبر نفسه مع شاعر جاهلي آخر كان قريب عهد بالإسلام : قال أبو عمرو ابن العلاء أيضاً <sup>(٦)</sup> : « فحللنا من الشعراء كانا يُقويان : النابغة ، وبشر بن أبي خازم : فأما النابغة فدخل يثرب . . . وأما بشر فقال له سواده أخوه : إنك تُقوي ! فقال له : وما الإقواء ؟ فأنشده بيتيه :

أَلَمْ تَرَ أَنَّ طَوَلَ الدَّهْرِ يُسَلِّي وَيُنْسِي مِثْلَ مَا نُسِيتَ جُذَامُ  
 وَكَانُوا قَوْمَنَا فَبَغَوْا عَلَيْنَا فَسُقْنَاهُمْ إِلَى الْبَلَدِ الشَّامِيِّ

وآخر الأول منها «نسيت جذام» فرفع ، ثم قال «إلى البلد الشامي» فخفض . ففطن بشر فلم يعد .

وتبين هذه الأخبار أن من فطنوا إلى هذا الخلل سموه الإقواء ، واشتقوا منه الفعل أقوى . كذلك فطنوا إلى خلل آخر سموه الإكفاء ، قال الأخفش <sup>(٧)</sup> : سألت العرب الفصحاء عن الإكفاء ، فإذا هم يجعلونه الفساد في آخر الشعر والاختلاف من غير أن يحدوا في ذلك

(٥) الموشح ٣٨ - ٤٠ الرائع : السافر في المساء . والمعتدي : السافر في الصباح . والزاو هنا : ما وهبته حبيته من تحية أو رد سلام أو وداع . والبوارح : الطير التي يتشامم بها .

(٦) للموشح ٥٩ . الشعر والشعراء ٢٧٠ .

(٧) القوافي ٤٣ . تعفص : يتخذ لها عفاص ، أي سداد . والحجاج : العظم حول العين . وتلخص : يكثر اللحم في جفن العين العليا . والصريان : القملان . والمها : البقر الوحشي . والمنقر : الولايب .



شيئاً، إلا أنني رأيت بعضهم يجعله اختلاف الحروف، وأنشدته :

كَأَنَّ قَا قَارُورَةً لَمْ تُعْقَصِرْ  
مِنْهَا حِجَاباً مُقْلَةً لَمْ تُلْخَصِ  
كَأَنَّ صِيرَانَ الْمَهَا الْمُنْقَرِ

فقال : هذا إكفاء . وأنشده آخرقوافي على حروف مختلفة ، فعابه ، ولا أعلمه إلا قال : قد أكفأت . . . والمُكفَأ في كلامهم هو المقلوب » .

وفطنوا إلى خلل سموه السناد . قال الأخفش <sup>(٨)</sup> : « وأما ما سمعت من العرب في السناد فإنهم يجعلونه كل فساد في آخر الشعر ، ولا يحذون في ذلك شيئاً . وهو عيب عندهم . ولا أعلم إلا أنني قد سمعت بعضهم يجعل الإقواء سناداً . وقال الشاعر : « فيها سناد ، وإقواء ، وتحريده . فجعل السناد غير الإقواء ، وجعله عيباً ، ومن السناد أيضاً قوله :

تَعْرِفُ فِي قُعْدَتِهِ وَحَبْوَتِهِ  
أَنَّ الْغَدَاءَ إِنْ دَنَا مِنْ حَاجَتِهِ  
وَامْتَدَّ عَرْشًا عَنَقَهُ لِلْقُمْتِهِ

وفطنوا إلى خلل سموه التحريد . قال الأخفش <sup>(٩)</sup> : « وفيه التحريد ، ولا يحذون فيه شيئاً ، إلا أنهم يريدون به غير المستقيم ، مثل الحرْد (العرج) في الرجلين » . وذكره النابغة الذبياني فقال <sup>(١٠)</sup> :

وَعَثُ الرُّوَابِ ، بَادَى الْعَيْبِ ، مُتَكِبٌ فِيهِ سِنَادٌ ، وَإِقْوَالٌ ، وَتَحْرِيدٌ  
يتضح من هذا أن العرب فطنوا إلى أنواع من الخلل تصيب آخر البيت من الشعر فطبعيه ، وسموها الإقواء والإكفاء والسناد . ولكن إحساسهم بهذه الأنواع - فيما يبدو - بقي مبهماً ، لم يستطيعوا أن يحدده ، ويضعوا الفواصل بينه وبين غيره . ولذلك قال المرزباني <sup>(١١)</sup> : « والعرب قد تخطئ فيما بين الإكفاء والإقواء . . . والسناد : هو أيضاً فساد في القافية ، وقد جعله قوم بمنزلة الإقواء والإكفاء » .

وإنما حددها العلماء <sup>(١٢)</sup> ، وميزوا بينها ، وخاصة الحليل ، قال <sup>(١٣)</sup> : « رتب البيت من

(٨) ٥٥ . العرش : لكمة مستطيلة في جانب العنق .

(٩) ٦٨ .

(١٠) التنزيح : القوافي ١٣٦ . والوعث : العسر الشاق . والمتكب : المنحرف .

(١١) الموشع ١٥ ، ٢٤ .

(١٣) للموشع ٢١ .

(١٢) للموشع ١٥ .

الشعر ترتيب البيت من بيوت العرب الشعر . . . فسميت الإقواء ما جاء من المرفوع في الشعر والمخفوض على قافية واحدة . . . وسميت تغير ما قبل حرف الروى سناداً . . . وسميت الإكفاء ما اضطرب حرف رويه . . . » .

وقال ابن السراج<sup>(١٤)</sup> : « وبعضهم جعله (أى التحريد) اختلاف الضروب أو الأعاريض في الشعر الواحد . . . » . وقد أدى ذلك إلى عدم اتفاقهم على مفهوم واحد لهذه الألفاظ .

وميز العرب القدماء بين الشعر الذى عابته هذه الأنواع من الخلل ، والشعر غير المعيب ، قال الأخفش<sup>(١٥)</sup> :

« وفي القوافى النصب والبأو ، وذلك كل قافية سليمة من السناد ، تامة البناء . فإذا جاء ذلك في الشعر المجزوء لم يسموه نصباً ولا بأو ، وإن كانت قافيته قد تمت ، نحو قوله : « قد جبر الدين الإله فجبره . فلم يميز بين الاسمين . وأظن أن علماء العروض لما وجدوا الإسمين عندهم ميزوا بينهما . قال ابن السراج<sup>(١٦)</sup> : « وقيل النصب : تجنب المستقيم من السناد ، والبأو تجنب المستحسن منه . » وصرح تصريحاً قاطعاً أن الاسمين مرويان عن العرب وليس من ابتكار الخليل ، قال : « سمعنا ذلك من العرب ، وليس ذا مما سمى الخليل ، وإنما تؤخذ الأسماء من العرب » .

لا غرابة إذن أن أقول : إن الشعراء فطنوا إلى هذه العيوب ، وحاولوا تجنبها . ودليل على ذلك قول الشاعر المخضرم كعب بن زهير في أثناء حديثه عن شاعريته هو والخطيبة . قال<sup>(١٧)</sup> :

فن للقوافى ، شأنها من يحوكنها إذا ما توى كعب ، وفوز جزل  
يقول فلا بعيا بشئ يقوله وعين قائلها من يسىء ويعمل  
يقومها حتى تقوم موتونها فيقص عنها كل ما يتمثل  
وقد رد عليه المزرد بن ضرار الغطفاني متبرئاً من السرقة ومن أحد العيوب السابقة ، فقال<sup>(١٨)</sup> :

(١٤) الكافي ١١٥ .

(١٥) ٦٤ .

(١٦) ١١٤ .

(١٧) ديوان كعب ٥٩ . ويحكها هنا : يصنعها . وثوى : أقام ، أى دفن . وفوز : هلك . وجزل : الحطية . ومعناها : ظهورها ، يريد تليها . ويقصر : ينحط . ويتنزل : ينشد ويروى .

(١٨) ديوانه ٨٠ .

وباسميك إذ خلقتني خلفَ شاعرٍ من الناس لم أُخْفَى ولم أُنحَلْ  
 وفي العصر الإسلامي رُفِعَ الحس العرفي ، وعمق الوعي ، فلم يقتصرُوا على التفعّل إلى  
 ما يصيب القوافي من نقص في موسيقاها ، بل تعدوا ذلك إلى عيب أخفى : قال أبو هلال  
 العسكري<sup>(١٩)</sup> : « مما عيب من القوافي قول ابن قيس الرقيات ، وقد أنشد عبد الملك :  
 إِنَّ الحوادثَ بالمدينة قد أَوْجَعَتْنِي وَقَرَعَنَ مَرَوِيَّةَ  
 وَجَبَّتْنِي جِبَّ السنام فلم يتركَن ريشاً في مناكبيه

فقال له عبد الملك : أحسنت ، إلا أنك تخشيت في قوافيك . فقال : ما عدوت قول الله  
 عز وجل : ( ما أغنى عني ماليه . هلك عني سلطانيه )<sup>(٢٠)</sup> . وليس كما قال ، لأن فاصلة الآية  
 حسنة الموقع ، وفي قوافي شعره لين . فما تنبه إليه عبد الملك ليس إخلالاً بأحد شروط القافية  
 المتفق عليها بل هو عيب فني .

تلك هي الأمور المتصلة بالقافية التي تنبه لها العرب وتحدثوا عنها ، غير أن حديثهم كان  
 مجرد إشارة ، وإبانة لعبيب . ولم يتعد ذلك إلى تفضيل أو تعقيد .  
 وبقيت قواعد القافية تنتظر من يكشف عنها ، ويحلّوها أمام الأنظار ، إلى أن جاء أول من  
 فعل ذلك للوزن الشعري ، ففعله للقافية أيضاً : أي أنه تناول موسيقى الشعر الظاهرة بشعرها .  
 وكان الذي فعل ذلك أبا عبد الرحمن الحليل بن أحمد الفراهيدي ( ١٠٠ - ١٧٥ هـ ) ،  
 ولم يفرد الحليل كل شطر بكتاب ، بل جمعها معاً في كتاب واحد سماه أكثر الكتاب  
 « العروض » ، وشذ عنهم الزبيدي<sup>(٢١)</sup> فجعله كتابين باسم « الفرش » و « المثال » ، أولها ممدد  
 لثانيها .

ومنذ ذلك العهد ، بقي صنيعه تقليداً متبعاً في جميع كتب العروض ، تبدأ بتناول الوزن ،  
 وتنتهى بتناول القافية ، سواء أسهت أو أوجزت ، ولكن عدداً من المؤلفين أصدرُوا كتباً  
 خاصة بالقافية ، سواء وهبوا للوزن كتاباً آخر أو لم يؤلفوا فيه . وهذه الكتب الخاصة بالقافية  
 هي التي أود أن أفصّل عندها ، وألقى بعض الضوء عليها ، وإن كنت أوقن أن بعض الدراسات  
 غير المفردة كانت أهم من بعض هذه الكتب ، وأحسب أن بعض هذه الكتب لم تكن مستقلة

(١٩) الصائغين . ٤٥٠ .

(٢٠) الحاقة : ٧٨ و ٧٩ .

(٢١) طبقات النحويين واللغويين ٧٩١ .

يوم دُونها مؤلفها ، بل كانت جزءاً من كتاب في العروض ، ثم أفردتها بعض النساخ أو المقتنين .

وتدل الدلائل كلها أن ما كتبه الخليل عن القافية كان في تمام ما كتبه عن الوزن ، فصار هادئاً من جاءوا بعده ، ولم يستطيعوا أن يضيفوا إليه غير القليل ، وبعض التفريعات ، وما أتى به البديع الذي أولع به الشعراء المتأخرون .

وأقدم من عرفه من المؤلفين في القوافي كتباً خاصة أبو محرز خلف بن حيان الأحمر البصري (المتوفى حوالي سنة ١٨٠ هـ) ، أعلن ذلك أبو العلاء المعري<sup>(٢٢)</sup> ، وإن كان حديثه عنه يدل على سماعه به وعدم رجوعه إليه ، قال : « وقد رُئي في القوافي كتاب للفراء ، وكتاب لخلف ابن حيان ، فإن لم يخلوا من ذكر الإشباع فهذا يدل على . . . » .

ولم أعر لخلف إلا على قولين يتعرضان للقافية ، ربما كان أولها مأخوذاً من كتابه ، ويتحدث عن الإطاء<sup>(٢٣)</sup> . أما الآخر فحوار دار بينه وبين محمد بن سلام الجمحي<sup>(٢٤)</sup> ، خالف فيه خلف الخليل ، وتدل الظواهر أنه ليس من كتابه ، وإن لم أستبعد أن يدون فيه مثل ما قاله لابن سلام .

ويدل قول المعري على أن أبا زكريا يحيى بن زياد بن عبد الله الفراء (١٤٠ - ٢٠٧) ألف كتاباً في القوافي أيضاً ، ويؤيد قوله أكثر من قول آخر . فقد وصف أبو سعيد نشوان الحميري<sup>(٢٥)</sup> ذلك الكتاب بالصغر والاختصار ، ورجع إليه في عدة مواضع ، وتعرض التنوخي<sup>(٢٦)</sup> لشيء من مادته ، فأعلن أنه أول من كشف عن أضرب القوافي المقيدة والمطلقة تبعاً للحروف المقترنة بها . . وروى البغدادى<sup>(٢٧)</sup> عن الفراء حديثاً يتعرض لضرورة شعرية وقع فيها ليبد بن ربيعة العامري ، غير أننا لا نعرف الكتاب الذي أخذه منه ، على وجه اليقين . وأقدم كتاب وصل إلينا هو كتاب أبي الحسن سعيد بن مسعدة الأخفش (المتوفى حوالي سنة ٢١٥) الذي حققه الدكتور عزت حسن ، ونشرته مديرية إحياء التراث القديم من وزارة الثقافة والسياحة والإرشاد القومي بدمشق في ١٣٩٠ / ١٩٧٠ ، وبقده السيد أحمد راتب النفاخ في مجلة مجمع اللغة العربية بدمشق في ١٣٩٢ / ١٩٧٢ . ثم أعاد تحقيقه ونشره عن دار الأمانة في ١٩٧٤ .

(٢٥) المحرر المين ٤٤ ، ٩٤ ، ٩٦ ، ١٠٣ .

(٢٦) ١٠٥ - ١٠٧ .

(٢٧) خزائن الأدب ٤ : ١٧٤ .

(٢٢) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٢٣ .

(٢٣) التنوخي ١٢٧ .

(٢٤) طبقات فحول الشعراء ٢٠٥ .

وأبان الكتاب القواعد التي التزم بها الشعراء في القوافي ، والعيوب التي وقعوا فيها ، والأجزاء التي تندرج تحت اسم القافية : فبدأ بتعريف القافية ثم الحروف التي تقرن بها ، والحركات التي تعلوها أو تعلو الحروف المجاورة لها ، وعيوبها ، وما يصلح أن يكون رويًا وما لا يصلح ، وما يجوز وما لا يجوز فيها ، وطرق إنشاد العرب إياها .

وروى المؤلف في كتابه عن العرب الفصحاء مباشرة ، شأن المعنيين باللغة ، وأخذ عن تعرض للقوافي قبله أو روى الأشعار ، وخاصة الخليل ثم أبي عمرو بن العلاء والمفضل الضبي ويونس بن حبيب والمازني وغيرهم ، وقابل بعض أقوالهم ببعض ، وارتضى أقوالا ، ورفض أخرى . وعاش كتابه قريباً من المهتمين بالعروض والقوافي ، فصار أحد العمد التي بنوا عليها كتبهم . وبلغ من إعجاب ابن جني به أن شرحه في كتاب خاص . قال الخطيب البغدادي <sup>(٢٨)</sup> : « قال ابن جني في إعراب الحاسة . . . وقد تفصيت هذا في كتابي «المُعَرَّب» ، وهو تفسير قوافي أبي الحسن » .

ثم ألف أبو عمر صالح بن إسحاق الجرمي (المتوفى في ٢٢٥) كتاباً في القوافي ، لم يصل إلينا ، ولم يذكره أحد ممن ترجموا مقتصرين على كتاب العروض ، ولكن محمد بن خير الأسبيلي <sup>(٢٩)</sup> رواه عن شيوخه عن السيرافي عن الفارسي عن الزجاج عن المبرد عنه ، وذكره إسماعيل باشا البغدادي <sup>(٣٠)</sup> في إيضاح المكنون . وقد أورد التبريزي <sup>(٣١)</sup> رأياً له في الإيطاء ، والتنوخي <sup>(٣٢)</sup> رأياً في الرس ، وغير بعيد أن يكونا قد أخذاهما من هذا الكتاب .

ثم ألف أبو العباس محمد بن يزيد المبرد (٢١٠ - ٢٨٥) كتابه «القوافي» ، وما اشتقت ألقابها منه . الذي حققه الدكتور رمضان عبد التواب ، ونشره عن مطبعة جامعة عين شمس في ١٩٧٢ . وهو كتيب صغير تناول ضروب الروي المقيّد والمطلق ، وعيوب القوافي معتمداً على مجرد التعريف وإيراد الشاهد ، فلا مناقشات ولا أقوال تنسب إلى أصحابها فيه . وعلى الرغم من ذلك ، تدلنا الأخبار السابقة أنه أفاد فيه من الفراء والجرمي ، كما تدلنا المقتبسات منه أن التنوخي والحيمري <sup>(٣٣)</sup> أفادا منه .

ثم ألف أبو الحسن محمد بن أحمد (بن) كيسان (المتوفى في ٢٩٩) كتابه «تلقب القوافي وتلقب حركاتها» الذي حققه ولم رابت William Wright أستاذ العربية في جامعة

(٣١) ١٦٣ .

(٢٨) خزائن الأدب ٧ : ٣٣١ .

(٣٢) ٩٨ .

(٢٩) فهرسة ما رواه ٣٤٢ .

(٣٣) التنوخي ١٠٧ ، ١١٧ ، ١٢٥ . والحرر المين ٩٤ .

(٣٠) ٣٢٣ : ٧ .

دبلن ، ونشره في مجموعته التي سماها «جزرة الحاطب وتُحفة الطالب» في سنة ١٨٥٩ . وقد بدأه بتعريف القافية ، ثم تناول الحروف المقترنة بها ، وحركاتها ، وعبوها ، وإنشادها ، وأصنافها تبعاً لعدد حروفها ، والضرائر المتصلة بها . وكان همه الأول أسماء كل ما تناول واشتقاقها ، ومرجعه الأول كتاب الخليل وإن لم يفضل كتاب الأخفش .

ثم ألف أبو إسحاق إبراهيم بن محمد بن السرى الزجاج (٢٤١ - ٣١١) كتاب «الكافي في أسماء القوافي» الذي نسب له ترجموه ، ورواه ابن خير الإشبيلي<sup>(٣٤)</sup> عن شيوخه عن القالي عنه ، ولم أعتز إلا على قول واحد له متصل بالقوافي ، هو القول الذي أتى به التنوخي<sup>(٣٥)</sup> في اشتقاق اسم المتكاوس من القوافي .

ثم ألف أبو القاسم عبد الرحمن بن إسحاق (المتوفى سنة ٣٤٠ هـ) كتابه «المخترع في القوافي»<sup>(٣٦)</sup> . ولعله الكتاب الذي رجع إليه ابن رشيقي في العمدة<sup>(٣٧)</sup> .

ثم ألف أبو الفتح عثمان بن جنى (٣٢٢ - ٣٩٢) عدداً من الكتب في القوافي . منها «مختصر العروض والقوافي» . فقد اطلع ياقوت على إجازة كتبها ابن جنى لأحد الأخلايين عنه ، في سنة ٣٨٤ ، وعدد فيها كتبه ، فوجد فيها كتاب «مختصر العروض والقوافي»<sup>(٣٨)</sup> . وذكرهما لم تتضمنه هذه الإجازة كتاب «المعرب في شرح القوافي» و «شرح الكافي في القوافي»<sup>(٣٩)</sup> . أما الكتاب الأول فالظنون أن العروض منه انفصل عن القوافي<sup>(٤٠)</sup> ، واستقرت نسخ منه في المكتبة القيصرية التي كانت ببرلين تحت رقم ٧١٠٨ ، ومكتبة فينا تحت رقم ٢٢٢ ، والمتحف البريطاني تحت رقم ٨٤٩٨ Or ، ولألى تحت رقم ١٩٨٣ ، وبشير أغا أيوب تحت رقم ١٥٤ . واستقرت نسخ القوافي في مكتبة الإسكوريال تحت رقم ٤٤٢ ، ولألى تحت رقم ٣٧٤٠ .

وأما الكتاب الثاني فقد عرفنا ابن جنى أنه شرح لكتاب الأخفش<sup>(٤١)</sup> ، ورجع إليه

(٣٤) فهرسة ما رواه ٣٥٦ .

(٣٥) ٦٠ .

(٣٦) كشف الظنون ٥ : ٤٤٠ . بنية الرواة ٢ : ٧٧ .

(٣٧) ١ : ١٥٣ .

(٣٨) معجم الأدياء ١٢ : ١٠٩ ، ١١١ .

(٣٩) معجم الأدياء ١٢ : ١١٣ .

(٤٠) مقدمة الخصائص ٦٣ . تاريخ الأدب العربي فيوكلان ١ : ١٢٦ .

(٤١) الخصائص ١ : ٨٤ ، ٩٩ . خزنة الأدب ٢ : ٣٣١ .

التنوخى<sup>(٤٢)</sup> في تعريف القافية ، والحديث عن التأسيس ، وابن سيدة في المخصص<sup>(٤٣)</sup> وأما الكتاب الثالث فأظنه شرحاً لكتاب الزجاج . وأعلن ياقوت<sup>(٤٤)</sup> أنه «وُجد على ظهر نسخة ذكرنا ناسخها أنه وجد بخط أبي الفتح عثمان بن جنى - رحمه الله - على ظهر نسخة من كتاب المحتسب في علل شواذ القراءات» .  
ثم ألف أبو علي الحسين بن محمد السهواجي<sup>(٤٥)</sup> (المتوفى سنة ٤٠٠ هـ) كتابه الذى لا نعرف عنه شيئاً .

ثم ألف أبو الحسن علي بن سيدة (٣٩٨ - ٤٥٨) كتابه «الوفاي في أحكام علم القوافي» ، الذى عالج فيه الضرائر الشعرية ، ونقد باب عيوب الشعر وطوائف قوافيه من كتاب الغريب المصنف لأبي عبيد القاسم بن سلام ، ورجع إليه كثيراً في المحكم<sup>(٤٦)</sup> (وجاء في اللسان عنه) . ووصفه طاش كبرى زاده<sup>(٤٦)</sup> بأنه مبسوط .

ثم ألف القاضي أبو يعلى عبد الباقي بن المحسن التنوخى ، من أهل القرن الخامس ، كتابه الذى حققه السيدان عمر الأسعد ومحمى الدين رمضان ، ونشراه في سنة ١٣٨٩ / ١٩٧٠ عن دار الإرشاد ببيروت . وافتتحه بتعريف القافية ، ثم تحدث عن أنواع القوافي تبعاً لعدد حروفها ، وعن حروفها ، وحركاتها ، وأصنافها من حيث الإطلاق والتقييد ، وختم بعيوها . وهذا الكتاب أكبر كتاب بقى لدينا عن القوافي ، وأكثرها استفادة من الكتب السابقة عليه ، وأشملها لمادته .

ثم ألف أبو القاسم على بن جعفر بن محمد السعدى المعروف بابن القطاع (٤٣٣ - ٥١٥) كتابه «الشافى في علم القوافي» الذى تقتضى دار الكتب المصرية ثلاث نسخ منه تحت أرقام (٩ ، ١٠١ ، ٤ ش عروض) وهو كتاب صغير ، اعتمد مؤلفه فيه على الحليل والأخفش والفراء ، وتحدث بإيجاز عما تحدث عنه المؤلفون السابقون . والطريف فيه التفرقة التى ختمه بها بين الشعر والنثر .

(٤٢) ٥٨ ، ٨٤ .

(٤٣) ١ : ١٣ .

(٤٤) معجم الأدباء ١٢ : ١١٣ .

(٤٥) معجم الأدباء ١٠ : ١٦١ . نوات الوفيات ١ : ٢٦٢ . إيضاح للكتون ٢ : ٢٢٢ .

(٤٦) ١ : ٤ ، ١٠ وانظر المقدمة ٧ .

(٤٧) مفتاح السعادة ١ : ١٧٧ ، ٦ : ٤١٨ .

وَأَلَّفَ أَبُو بَكْرٍ مُحَمَّدُ بْنُ عَبْدِ الْمَلِكِ بْنِ الْمِرَاجِ الشَّنْتَرِيُّ (المتوفى سنة ٥٤٩ هـ تقريباً) كتابه «الكافي في علم القوافي» . الذي حققه الدكتور محمد رضوان الداية . ونشره المكتب الإسلامي بدمشق في ١٩٦٨ ، ثم أعيد طبعه في ١٣٩١ / ١٩٧١ ، وهو متوسط الحجم ، يعتمد على الخليل والأخفش والقراء ، وتناول ما تناوله الأخفش من جوانب .

وَأَلَّفَ نَاصِحُ الدِّينِ سَعِيدُ بْنُ الْمُبَارَكِ بْنِ عَلِيٍّ الْأَنْصَارِيُّ المعروف بابن الدهان (٤٩٤ - ٥٦٩) كتابه «المختصر في علم القوافي»<sup>(٤٨)</sup> ، الذي رجعت إليه إحدى حواشي كتاب<sup>(٤٩)</sup> التبريزي في الحديث عن الإدماج .

وَأَلَّفَ أَبُو سَعِيدٍ نَشْوَانُ بْنُ سَعِيدٍ بْنُ نَشْوَانَ الْحَمِيرِيُّ (المتوفى سنة ٥٧٣) كتابه الذي سماه مؤرخوه<sup>(٥٠)</sup> «القوافي» ، والمطلون أنه ما دعاه هو<sup>(٥١)</sup> «بيان مُشْكَلِ الرَّوِيِّ وَصِرَاطِهِ السَّوِيِّ» .

وَذَكَرَ طَاشُ كَبِيرِي زَادَهُ<sup>(٥٢)</sup> أَنَّ أَبَا الْحَسَنِ عَلِيَّ بْنَ مُؤْمِنٍ بْنِ مُحَمَّدٍ الْحَضْرَمِيَّ الْإِسْبِيلِيَّ المعروف بابن عصفور (٥٩٧ - ٦٦٣) له «كتاب جم الفوائد» ، ولكنَّ مُرْجِيَهُ لَمْ يَنْسُبُوا لَهُ شَيْئاً فِي الْقَوَافِي .

وَأَلَّفَ أَمِينُ الدِّينِ مُحَمَّدُ بْنُ عَلِيٍّ بْنِ عَبْدِ الرَّحْمَنِ الْأَنْصَارِيُّ الْخَلِّيَّ (٦٠٠ - ٦٧٣) منظومته «الجمهرة الفريدة في قافية القصيدة» ، التي تقتني دار الكتب المصرية نسخة منها تحت (رقم ١٠ عروض) ومكتبة الأزهر نسخة أخرى تحت (رقم ٦ عروض) .  
ثُمَّ أَلَّفَ أَبُو الْحَسَنِ عَلِيٌّ بْنُ مُحَمَّدٍ بْنُ الْحُسَيْنِ الرِّبَاطِيُّ المعروف بابن بَرِّي (٦٦٠ - ٧٣٠) كتاب «الكافي في علم القوافي» الذي تقتني دار الكتب المصرية نسخة منه تحت رقم ٣ ش عروض ، وهو مختصر في تعريف القافية وإيانة أنواعها .

وَأَلَّفَ شَهَابُ الدِّينِ أَبُو الْعَبَّاسِ أَحْمَدُ بْنُ مُحَمَّدٍ بْنُ مُحَمَّدٍ الْأَصْبَحِيُّ الْعَنَابِيُّ الْأَنْدَلُسِيُّ (٧٧٦) كتاب «الوفاء في معرفة القوافي»<sup>(٥٣)</sup> .

وَأَلَّفَ شَرَفُ الدِّينِ أَبُو مُحَمَّدٍ إِسْمَاعِيلُ بْنُ أَبِي بَكْرٍ بْنُ عَبْدِ اللَّهِ الشَّاورِيَّ الْيَنْبُغِيَّ المعروف بابن

(٤٨) معجم الأدباء ١١ : ٢٢٢ . نكت المياني ١٥٨ . بغية الوعاة ١ : ٥٨٧ . كشف الظنون ٥ : ٤٥٠ .

(٤٩) الكافي في العروض والقوافي ٢٠٤ رقم ٣ .

(٥٠) الحور العين ٢٥ . (٥١) ١ : ١٧٧ .

(٥٢) الحور العين ٨٧ . وانظر مقدمته ٢٥ . (٥٣) بروكلمان ٢ : ٣٢٢ .



المقرى الشافعى (المتوفى سنة ٨٣٧) كتابه الذى تحتفظ مكتبة الأزهر بنسخة منه تحت (رقم ٧٣٧ مجاميع) .

وَأَلَّفَ أَبُو الْبِقَاءِ مُحَمَّدُ الْأَحْمَدِيُّ الشَّافِعِيُّ «الزبد الكافية الشافية فى إبراز مكونات فوائده القافية» ، فى سنة ٩١٦ ، كما تدل النسخة المحفوظة فى دار الكتب المصرية تحت رقم ١٤١ عروض .

وَأَلَّفَ خَلِيلُ بْنُ إِبْرَاهِيمَ الْكِرْدِيُّ كتابه ، الذى تحتفظ مكتبة الأزهر بنسخة منه مدونة سنة ١٠١١ تحت رقم ٢١٦ عروض .

ثُمَّ أَلَّفَ عَبْدُ الْمَلِكِ بْنُ جَمَالٍ الدِّينُ بْنُ صَدْرِ الدِّينِ الْعَصَامِيُّ الْإِسْفَرَايِينِيُّ الْمَعْرُوفُ بِبَلَا عَصَامٍ (٩٧٨ - ١٠٣٧) كتاب «الكافى الوافى بعلم القوافى» وهو مختصر ، تحتفظ دار الكتب المصرية بنسختين منه تحت رقم ٣٤ مجاميع ، و ٣ مجاميع ش .  
كذلك أعلن طاش كبرى زاده<sup>(٥٤)</sup> أن من الكتب المختصرة المؤلفة فى علم القوافى كتاب الأيكى ، كما نسب له مختصراً بديعاً فى العروض<sup>(٥٥)</sup> . ولم أستطع الاهتداء إلى المؤلف ولا إلى حقيقة كتابه أو كتابيه . وذكر أيضاً أرجوزة لم ينسبها إلى أحد سماها «الآيات الوافية فى القافية»<sup>(٥٦)</sup> .

وفى العصر الحديث ألف الشيخ أحمد عثمان المحرزى الحنفى كتابه «الكلمة الكافية فى علم القافية» ونشره عن مطبعة الرغائب بالقاهرة سنة ١٣٣٥ هـ .  
ونخلص من هذا العرض إلى أن المؤلفات العربية التى أفردت للقافية كثيرة لا أدعى أننى استطعت حصرها حصراً شاملاً لم يغادر منها شيئاً ، وأن كثيراً من هذه المؤلفات مفقود ، وأن ما طبع منها قليل . والظاهرة الواضحة فى هذه الكتب أن اللاحق منها لا يكاد يضيف إلى سابقه شيئاً ، وإنما الفروق بينها فى الإيجاز والبسط والشواهد والعبارة ، ما عدا التقسيم الذى يقال : إن الفراء أحدثه . ويتعدى الشبه المادة إلى المنهج ، فتكاد تتأثر فى الأقسام والترتيب أيضاً . ولا تخضع المصطلحات لتطور غير الذى وقع بين الخليل والأخفش تقريباً .

(٥٤) مفتاح السعادة ١ : ١٧٧ .

(٥٥) مفتاح السعادة ٤ : ٣٠٢ - ٣٠٣ .

(٥٦) مفتاح السعادة ٤ : ١٩٨ .



## الفصل الأول

### تعريف القافية

#### في اللغة

يتركب المجرد اللغوي من القافية من ثلاثة حروف : اثنان منها صحيحان ، وهما القاف والفاء ، والثالث أحد حروف العلة . وكان هذا الحرف ألفا ، وكان ياء ، وكان واوا ، بل كان همزة أيضاً .

ويدل تتبع صيغ هذا المجرد ومعانيه على أنه ذو ثلاثة معانٍ أصلية ، تدور حولها سائر معانيه الفرعية :

١ - فأول معنى أصلى له هو الآخر ، وأرجح أنه أقدم معانيه وأشهرها وأكثرها تفرعاً .

فالقفا : مؤخر العتق . مذكر ومؤنث . ومنه قيل :

قفا الجبل : وراءه وخلفه .

وقفا الأكمة : ظهرها . يقال : هو قفا الأكمة ، وبقفاها : أى بظهرها .

وقفا الدهر . يقال : لا أقبله قفا الدهر : أى طول الدهر ، يعنى أبداً .

واستخدم العرب - جميعاً أو قبائل منهم - عدة ألفاظ من هذا المجرد بمعنى القفا ، وإن لم تَفُشْ قُشُوهُ ، فقالوا :

القفاء : حكاة ابن جنى ، وعلل به جمعهم إياه على أقفية .

القَفَى<sup>(١)</sup> .

القافية . في حديث مرفوع : « يعقد الشيطان على قافية رأس أحدكم ثلاث عُقَد ، فإذا قام من الليل فتوضأ انحلت عقدة » . قال أبو عبيدة : يعنى بالقافية القفا . وقيل : قافية الرأس : مؤخره - وقيل : وسطه<sup>(٢)</sup> - أراد تثقيبهُ في النوم وإطالته فكأنه قد شَدَّ عليه شيداً

(١) أخشى أن تكون هذه الصيغة غير صحيحة ، وأن راويها خدعته لغة طيئ التي تتفح في الخبر التالي : قال في اللسان : « وفي حديث طلحة : فوضوا اللج على قَفَى ، أى وضعوا السيف على قفاى ، وهى لغة طائية يشددون ياء المنكَم ، يَدْخَمُها مع الألف .

(٢) أشك في هذا المعنى .

وَعَقَدَهُ ثَلَاثَ عَقَدٍ .

الْقَفْنُ<sup>(٣)</sup> .

الْقَفْنُ<sup>(٤)</sup> . أَنشَدَ الرَّاجِزُ فِي ابْنِهِ<sup>(٥)</sup> :

وَأَنْتَ - يَا بُنَى - فَاعْلَمْ أَنِّي  
أُحِبُّ مَثَلَكَ مَعْقِدَ الْوُشْحَنِ  
وَمَوْضِعَ الْإِزَارِ وَالْقَفْنِ

الْقَفْنُ<sup>(٥)</sup> . قَالَ عَمْرُو بْنُ الْحَطَّابِ : « إِنِّي لَأَسْتَعْمِلُ الرَّجُلَ الْقَوِيَّ ، وَغَيْرَهُ خَيْرٌ مِنْهُ ، ثُمَّ أَكُونُ عَلَى قَفَانِهِ . » يَمْنَى عَلَى قَفَاهُ . قَالَ أَبُو عَيْدٍ : قَفَانُ كُلِّ شَيْءٍ : جِاعُهُ وَاسْتِقْصَاءُ مَعْرِفَتِهِ ، يَقُولُ : أَكُونُ عَلَى تَبِيعِ أَمْرِهِ حَتَّى اسْتَقْصَيْتُ عِلْمَهُ وَأَعْرِفَهُ ، وَالنُّونُ زَائِدَةٌ . قَالَ : وَلَا أَحْسِبُ هَذِهِ الْكَلِمَةَ عَرَبِيَّةً إِنَّمَا أَصْلُهَا قَبَانٌ وَمِنْهُ قَوْلُهُمْ : فَلَانَ قَبَانٌ عَلَى فُلَانٍ : إِذَا كَانَ بِمِثْلَةِ الْأَمِينِ عَلَيْهِ وَالرَّئِيسِ الَّذِي يَتَّبِعُ أَمْرَهُ ، وَبِحَاسِبِهِ ، وَهَذَا قِيلَ لِلْمِيزَانِ الَّذِي يَقَالُ لَهُ الْقَبَانُ ؛ قَبَانٌ . وَأَمَّا الْأَصْمَعِيُّ فَقَالَ : قَفَانٌ : قَبَانٌ ، بِالْبَاءِ الَّتِي بَيْنَ الْبَاءِ وَالْقَاءِ ، أَعْرَبَ بِإِخْلَاصِهَا قَاءً ، وَقَدْ يَحُوزُ إِخْلَاصُهَا بَاءً . وَإِذْنُ فَهَذِهِ الْكَلِمَةُ مَعْرَبَةٌ وَلَيْسَتْ مِنَ الْمَجْرَدِ الَّذِي أَتَحَدَّثُ عَنْهُ .

وَلَمَّا اسْتَقَرَّ هَذَا الْمَعْنَى اشْتَقَوْا مِنْهُ صِيغًا لِلدَّلَالَةِ عَلَى الْأَحْدَاثِ الْمُتَّصِلَةِ بِهِ ، فَقَالُوا : قَفُونُهُ ، وَقَفَيْتُهُ ، وَقَفَّتُهُ ، وَقَفَّيْتُهُ ، وَاسْتَقَفَّيْتُهُ بِالْعَصَا : ضَرَبْتُ قَفَاهُ ، أَوْجَعْتُهُ مِنْ خَلْفِ فَضْرَتِهِ بِهَا .

قَفَنْتُ الشَّاةَ وَأَقَفَنْتُهَا : ذَبَحْتُهَا مِنَ الْقَفَا ، فَأَبْنَتْ رَأْسُهَا ثُمَّ صَارَ الْقَفْنُ الدَّبِيعَ مَعَ إِبَانَةِ الرَّأْسِ مِنَ الْحَتْلَفِ أَوْ الْأَمَامِ فَالْشَّاةُ قَفِيَّةٌ وَقَفِيَّةٌ .

قَفُونُهُ ، وَقَفَيْتُهُ ، وَقَفَّتُهُ ، وَأَقَفَيْتُهُ ، وَأَقَفْتُهُ ، وَاسْتَقَفَّيْتُهُ ، وَقَفَّيْتُهُ : تَبَحُّهُ ، أَوْ تَبَعَتْ أَثَرَهُ .

قَفَّيْتُهُ غَيْرِي ، وَبَغَيْرِي : أَتْبَعْتُهُ إِيَّاهُ .

قَفَّيْتُ عَلَى أَثَرِهِ بِفُلَانٍ : أَتْبَعْتُهُ إِيَّاهُ .

قَفَّا اللَّهُ أَثَرَهُ : عَفَاهُ .

(٣) أَخْبَرَنِي أَنَّ تَكْوِينَ التَّالِيَةِ ، وَضَبَطَتِ فِي اللِّسَانِ خَطَأً .

(٤) اللِّسَانُ : قَفْنٌ . تَلْقِيبُ التَّوَالِي ٦٣ .

(٥) انْظُرْ قَفَّ وَقَفْنَ وَقَفَا مِنَ اللِّسَانِ وَالتَّاجِ .

قَفَى : ذهب مَوْلِيًّا ، وكأنه أعطاه قفاه وظهره . ومنه الْمُقَفَى . في الحديث : «أنا محمد ، وأحمد ، والمُقَفَى ، والحاشر ، ونبيُّ الرحمة ، ونبيُّ الملحمة» . قال شمر : المقنى : نحو العاقب ، وهو المولى الذاهب . فكان المعنى أنه آخر الأنبياء المتبع لهم ، فإذا قَفَى فلان نبى بعده .

قَفَى عليه : ذهب به ، والاسم منه القِفْوة ، قال : «ومأربُ قَفَى عليه العرم» . ويقال للشيخ إذا هَرِمَ : رُدَّ على قَفَاه ، ورُدَّ قَفَاً .  
القَفَى والقَفِيَّةُ : الخلف . يقال : هذا قَفَى الأشياخ وقفيتهم : إذا كان الخلف منهم ، لأنه يفقر آثارهم .

٢ - المعنى الثانى الاختيار والإكرام ، قالوا :  
القِفْوة : الصَّفْوة ، وما اخترت من شيء ، وما تكرم به الرجل .  
القَفَاوة ، والقَفَى ، والقَفِيَّةُ : ما تؤثر به الضيف .  
القَفَى والقَفِيَّةُ : المختار ، والمزية تكون للإنسان على غيره ، والضيف المُكْرَم بمعنى مقفوء ، والحقىُّ المُكْرِم .

قَفَوْتُ الرجلَ وأَقَفَيْتُهُ بالشئ : آثرته به .  
أَقَفَى الرجلَ على صاحبه : فَضَّلَهُ .  
أَقَفَى الشئ ، وَتَقَفَاه : اختاره .  
أَقَفَى بالرجل ، وَتَقَفَى : احتنى .  
وَأَعْتَقَدُ أَنَّ هذا المعنى ذو صلة بالمعنى السابق ، فالاختيار بَأَى بعد التبع والاستقصاء .

٣ - المعنى الثالث العيب ، قالوا :  
القَفْوُ ، والقَفْوُ ، والتَقافى : القلذ والبهتان يرمى به الرجل صاحبه .  
القِفْوة ، والقَفِيَّة : العيب ، والذنب . يقال فى المثل : «رُبُّ سَامِعٍ عِذْرَتِي لَمْ يَسْمَعْ قِفْوَتِي»

القَفَى : القاذف .  
قَفَا فلاناً : قَذَفَهُ ، أو قَرَفَهُ ، أو رماه بأمر قبيح ، أو رماه بالزنا ، أو رماه بفجور صريح .  
واختلف اللغويون ، فقال بعضهم : معناه : قَذَفَهُ بما ليس فيه ؛ وقال بعضهم الآخر : قَذَفَهُ بما فيه وما ليس فيه .

وهذا المعنى مرتبط بالمعنى الأول أيضاً ، والدليل على ذلك ما حكاه اللغويون أنفسهم

وفسروه ، قالوا : « قفا فلان فلاناً : اتَّبعه كلاماً قبيحاً » . وإذن فالمعنى الأول لمادة القاف والفاء والمعتل القفاء ، ومنه انتقلت إلى الدلالة على المؤخرة ، ومنها انشعبت بقية المعاني حاملة دلالته المختلفة ، ناظرة إلى جوانب معينة ، سائرة في اتجاهات متباينة ، ولا يشذ عن هذا غير أشياء نادر مثل القَفْو والقَفْوَة بمعنى الغبار المتصل بالمطر ، وهو من المهموز لا المعتل ، ومثل القَفِيَّة بمعنى الزبية ، والقَفِيَّة بمعنى الناحية ، ولعلهم لاحظوا فيها شيئاً من التوارى والحفاء .

## في الشعر

المعنى القديم :

استعمل العرب القافية إذن مرادفة لللقفا ثم للمؤخرة عامة ، ثم اشتقوا الصيغ المتعددة لما لحظوا فيه التشبع ، سواء كان حقيقياً أو مجازياً . ومن المجالات التي استخدموا فيها الكلمة الشعر ، وعنده أقف ؛ لأنه حقل دراسي .

استعمل العرب كلمة القافية في المجال الشعري منذ عهد بعيد : فقد وجدناها في شعر واحد من أقدم الشعراء الباقية دواوينهم عندنا : أغنى عبيد بن الأبرص الأسدي الذي قال <sup>(١)</sup> :

سلى الشعراء : هل سبّحوا كسبحي      بجور الشعر أو غاصوا مفاصي ؟  
لساني بالثبير ، وبالقوافي      وبالأسجاع أمهر في الفياص

ثم وجدتها تشيع على ألسنة المخضرمين من أمثال الأعشى والحسناء وكعب بن زهير وحسان ابن ثابت <sup>(٢)</sup> ، وتنتقل منهم إلى الإسلاميين ومن بعدهم إلى يومنا هذا .

وعندما حاول اللغويون الأوائل معرفة معنى الكلمة في الاستعمالات القديمة توصلوا إلى معناها العام ، ثم أخفقوا في معناها الدقيق القاطع . فلو نظرنا إليها في بيت عبيد كان لنا الحق أن نعدّها مقابلة للأسجاع ، فنقول مع الجاحظ <sup>(٣)</sup> : « القوافي : خواتم أبيات الشعر » . ويدعم صحة هذا القول ما رواه الأخفش عن بعض العرب حين قال <sup>(٤)</sup> : أنشد أحدهم :

لا يَشْتَكِينُ أَلَمًا      ما أَتَقِينُ      مادام مَعُ في سَلَامِي      أو عَيْنُ

فقلت : أين القافية ؟ فقال : أتقين . . . وقد يجعل بعضهم القافية كلمتين . سألت أعرابيا ، وأنشد :

بَنَاتٌ وَطَاهُ عَلَى حَدِّ اللَّيْلِ      لِأَمٍّ مِنْ لَمْ يَتَّخِذْنِ الْوَيْلُ

(٦) ديوانه ٧٦ - ٧٧ .

(٧) الأخفش ٣ ، ٤ . الموشح ١٣ ، ١٤٨ . ابن السراج ٩٩ . التترغى ٣٠ - ٣٢ ، ٣٤ ، ٥٨ ، ٥٩ .

(٨) البيان ١ : ١٧٩ .

(٩) ١ - ٣ . ما أتقين : أي ما كان لعظامهن نق ، وهو المخ . ويقال : إن للمخ يبق في السلامي والين بعد أن يذهب من جميع العظام حين تهزل الدابة . والسلامي : كل عظم مجوف من صفار العظام كعظام الأصابع . وبنات وطاه : التحليل أو الإيل ، يريد أنهن يلدن الليل حتى كأنهن يصرعته فيلدن عنه .

فقلت : أين القافية ؟ فقال : خذ الليل ؛ لأنه إنما يريد الكلام الذى هو آخر البيت ، لا يُبالي قَلٌّ أو كَثْرٌ ، بعد أن يكون آخر الكلام . واعتقد أن هذا القول هو القول الصائب الذى يؤيده المعنى الأصيل للكلمة .

ولو نظرنا إلى بيت عبيد أيضاً كان لنا الحق أن نعد كلمة القوافى مقابلة للثبث ، فنقول : إن الشاعر أطلقها على الشعر عامة . ويدعم صحة هذا القول تفسير المرزوق لقول القائل <sup>(١٠)</sup> :  
 بنى عَمَّا : لا تذكروا الشعر بعدما دفتُم بصحراه الغمير القوافيا  
 وذهب التبريزى <sup>(١١)</sup> إلى أن القوافى هنا بمعنى القصائد ، وذلك هو المعنى الذى قال به كثير من اللغويين فى كثير من الأشعار . قال الأخفش <sup>(١٢)</sup> : « بعض العرب يجعل القوافى القصائد . وسمعت أعرابياً يقول : عنده قوافٍ كثيرة . فقلت : وما القوافى ؟ فقال : القصائد . وسألت آخر فصيحاً ، فقال : القافية : القصيدة . وأنشد :  
 وقافيةٌ مثلُ حدِّ السَّنا نِزَّ تَبَقَّى ، ويَهْلِكُ من قالها !  
 يعنى القصيدة » .

وقال كثيرون : القافية : البيت المفرد ، قال الأخفش <sup>(١٣)</sup> : « قد جعل بعض العرب البيت قافية . قال حسان :

فَنَحْكِمُ بِالْقَوَافِ مِنْ هَجَانَا وَنَضْرِبُ حِينَ تَخْطُلُ الدَّمَاءُ »

وقال التنوخى <sup>(١٤)</sup> : « قال بعضهم : القافية : البيت ، واحتج بقول سُحيم عبد بنى الحسحاس :

أشارتْ بِمَدْرَاهَا ، وَقَالَتْ لِثَرِيهَا أَعْبَدَ بَنَى الْحَسَّاسِ يُزْجَى الْقَوَافِيا  
 والحق أن التفرقة بين المعنيين الأخيرين فى بعض المواضع متعذرة .

وإذن نستطيع أن نقول : إن العرب استعملوا كلمة القافية فى المجال الشعرى ، وأطلقوها فى أول الأمر على آخر البيت ، دون أن يحددوا قدراً معيناً منه ، ثم اتسعوا بها ، فأطلقوها على البيت كله ، ولم يقف الاتساع عند هذا النطاق ، بل ازداد حتى حوى القصيدة كلها . وقد حاول بعض القدماء أن يعللوا كل مرحلة من مراحل هذا الاتساع ، وخاصة المرحلة

(١٠) شرح الحماسة ١ : ١٢٤ .

(١١) شرح الحماسة ١ : ٦٢ .

(١٢) ٣ . وانظر ابن السراج ٩٩ ، والتنوخى ٥٨ ، والكافى للتبريزى ١٤٩ .

(١٣) ٣ . وانظر الكافى ١٤٩ ، والتقيب ٤٨ .

(١٤) ٥٨ .



الأولى التي وقف عندها كل من تعرض لتعريف القافية ، قال الأخفش<sup>(١٥)</sup> يعلل تسمية القافية باسمها : « إنما قيل لها قافية لأنها تَقْفُو الكلام » . وفسر التبريزي<sup>(١٦)</sup> هذا القول فقال : « أى تجيء فى آخره » .

وقال ابن دريد<sup>(١٧)</sup> : « سميت قوافي ؛ لأن بعضها يتلو بعضاً » أو كما قال ابن كيسان<sup>(١٨)</sup> : « إنما سمى الحرف قافية ؛ لأنه يقفو ما تقدمه من الحروف » .

ورجح الدمشقي القول الأول حين قال<sup>(١٩)</sup> : « الأول أولى ، لأن الوجه الثانى لا يجيىء فى قافية البيت المفرد ولا فى قافية البيت الأول من جملة أبيات » . ويبدو أنه لم يطلع على تبرير التنوخى<sup>(٢٠)</sup> فى قوله : « هذا المعنى غير موجود فى القافية الأولى إلا أن يراد بتسميتها قافية أنها تصلح أن تكون فى موضع ما بعدها ، كما يقال : ( هذا ثوب مُدْفِيٌّ ، وطعام مُشْبِعٌ ، وماء طَهُورٌ ) أى يصلح أن يكون منه ذلك » .

وذهب أبو موسى الحامض<sup>(٢١)</sup> فى تحليل تسمية القافية ، إلى أنها سميت قافية لأنها فاعلة بمعنى مفعولة ، كما يقال ( عيشة راضية ) بمعنى مرضية ، كأن الشاعر يقفوها ، أى يتبعها ويطلبها ، ومن الواضح أن هذا القول يحاول أن يفر من المأزق الذى وقع فيه القول السابق عليه .

وأغرب العلل تلك التى جاء بها محسن القيسرى ، وحاول أن يوفق فيها بين القولين الثانى والثالث ، فخلصاً من المأزق أيضاً ، قال<sup>(٢٢)</sup> : « الأحسن أن يفصل ويقال : التى فى البيت الأول بمعنى متبوعة ؛ لأنها لا تتبع وغيرها يتبعها ؛ والى فى الأخير بمعنى تابعة ؛ لأنها تتبع غيرها وغيرها [ لا ] يتبعها ، واللاتى فيما بين الأول والأخير فبالنسبة إلى ما قبلها بمعنى تابعة ، وبالنسبة إلى ما بعدها بمعنى متبوعة » .

والحق الجلى أننا إذا تمسكنا بالمعنى الأصيل للكلمة لم نحتاج إلى أى تبرير ، ولم نقع فى مأزق ما . فقافية البيت المفرد هى قفاه : أعنى آخره . وقافية الأبيات المتتابعة فى قصيدة واحدة

(١٥) ١ .

(١٦) الكافى ١٤٩ . وانظر التلقيب ٤٨ ، والتنوخى ٥٥ ، والإرشاد ١٢٨ ، والنبتة ٣٠ .

(١٧) التنوخى ٥٧ .

(١٨) التلقيب ٤٨ . وانظر ابن السراج ٩٧ ، والإرشاد ١٢٨ .

(١٩) الإرشاد الشافى ١٢٨ . (٢٠) التنوخى ٥٧ . المعبدة ١ : ١٥٤ .

(٢١) (٢٢) شرحه على أبى الجيش ١٣ .

أواخرها التي يتبع بعضها بعضاً .

وفي زمن مجهول اتفقت أذواق شعراء العرب على إخضاع هذه الأواخر لوحدة استمرت في الاتساع وتعميق الجذور حتى شملت الشعر كله ، وحوّت حروفاً وحركات متعددة ، فتبينت التبعية فيها على حين كان تأخر الموضع أصل التسمية .

وعلى ابن كيسان المرحلة الثانية من مراحل اتساع كلمة القافية ، وهي التي أطلقت فيها على البيت كله ، فقال (٢٣) : « يجوز أن يكون سمي قافية بالحرف الذي فيه » . وأعتقد أن رأى الدكتور المختون شرح لهذا القول ، قال (٢٤) : « يجوز أن يسمى البيت كله قافية مجازاً ، من باب تسمية الكل باسم الجزء » .

وعلى ابن السراج المرحلة الثالثة فقال (٢٥) : « فإما سميت القصيدة قافية لاشتغالها على القوافي واتصالها بها » .

وجمع المرزوقي حلل المراحل الثلاثة في قوله (٢٦) : « القافية : آخر البيت . . . وهم يسمون البيت بأسره قافية لاشتغاله على القافية ، والقصيدة بأبياتها قافية لاشتغالها على الأبيات المقفاة (٢٧) » .

### المعنى الاصطلاحي :

واستمرت كلمة القافية مستعملة بالمعاني الثلاثة إلى أن وضع العرب علمي العروض والقوافي ، واتخذوها من مصطلحاتهم ، فكان من المحتم عليهم أن يحددوا معانيها تحديداً علمياً دقيقاً . أما المعنيان الثاني والثالث فتركوهما في المجال اللغوي ، وأبوا عليها أن يكونا من مصطلحاتهم .

وأما المعنى الأول - أعنى آخر البيت - فقبلوه ، وأخضعوه لبخشم وتصوراتهم ، فاختلقوا فيه ، . وقد جمع ابن القطاع أقوالهم فوجدها سبعة (٢٨) .

(٢٣) التلخيص ٤٨ .

(٢٥) ٩٩ .

(٢٤) دراسة نظرية ١٣٤ .

(٢٦) شرح ديوان الحماسة ٢ : ٦٠٧ .

(٢٧) وتعدى الأمر الاسم ، فاشتقوا منه صيغا أخرى ، فقالوا : قَفَّيت الشعر تقفية : أي جعلت له قافية .

(٢٨) شرح التيسير ٦٨ وخط الشيخ زكريا وجبران خليل وبقية الأقوال اللغوية بالعروضية وبأقوال أخرى غريبة ، فصار مجموع الأقوال عندهما ١٢ ، قبل في البسط الشافي ( ص ١٠٩ ) : « قد اختلف في حدّ القافية على اثني عشر قولاً ، كما في شرح الشيخ زكريا على الحوزية ( ١ ) قليل : هي الكلمة الأخيرة من البيت . ( ٢ ) وليل : مجموع الساكنين اللذين في =

وإذا تأملنا هذه الأقوال وجدنا مجموعة لغوية أو أقرب ما تكون إلى المعنى اللغوي .  
وأولها : القول الذى رواه الأخفش ورفضه فى قوله <sup>(٢٩)</sup> : « من زعم أن النصف الآخر كله  
قافية ، قلت له : فما باله - إذا بُنى البيت كله إلا الكلمة التى هى آخره - قيل : بقيت  
القافية . ولو قال لك شاعر : اجمع لى قوافى لم تجمع له أنصافاً ، وإنما تجمع له كلمات نحو  
غلام وسلام » .

ويبدو أن القول الثانى استقاه صاحبه من الأخفش دون أن يظن إلى حقيقة موقفه  
وأبعاده ؛ إذ ذهب إلى أن القافية هى الكلمتان الأخيرتان فى البيت .

ويؤيد بنا هذا إلى الأخفش ، فراه قد أبان أن العرب قد أطلقوا لفظ القافية على آخر  
البيت دون أن يحدوده بكلمة أو اثنتين أو ثلاث . ثم أبان موقفه العروضى فجعل القافية آخر  
كلمة فى البيت <sup>(٣٠)</sup> ، ورفض الأقوال الأخرى مفنداً إياها ، ولكن ابن السراج أنكر دليله  
السابق لإيراده فى رفض عدل الشطر الثانى قافية وقال <sup>(٣١)</sup> : « لا حجة فى هذا لأنه لما لم يمكن  
تبعيض الكلمة كتبت بكاملها . . . ولأنه إن أجاز (ينطلق) مع (يمتد) أجاز اختلاف  
القافية . وإن منعه خالف الإجماع » . ورفض الدمهورى <sup>(٣٢)</sup> رأيه أيضاً لأنه لو صح ما انفقوا  
على أن فى القوافى قافية تسمى المتكاوس ، وهى التى توالى بين ساكنها أربعة أحرف متحركة ،  
وقد سلم هو نفسه أنها قافية مع تركها من أكثر من كلمة .

ووجدنا مجموعة عروضية أو أقرب ما تكون إلى العروض ، فلا تأبه إلا للجانب الصوتى ،  
وتشتمل على ثلاثة أقوال أيضاً ، وأبدأ بالقول الذى اقتصر صاحبه على آخر صوت مفرد فى  
البيت ، رآه يتكرر فى أبيات القصيدة الواحدة مهما طالت ، فأعلن أن القافية هى ذلك  
الصوت ، أو ذلك الحرف الذى يعرفه باسم آخر هو « الروى » . ولم يفرق صاحب هذا القول  
بين الكلمتين ؛ ومازلنا - نحن أبناء اليوم - نذهب هذا المذهب فى كثير من أقوالنا ، حين

= آخر البيت وما بينها من التحركات ، مع المتحرك الذى قبل الساكن الأول . وبعض العروضيين يجعل أول القافية الحركة  
التي قبل الساكن الأول . فعل القول الأول يكون الحرف المتحرك وحركته معا من القافية ، وصل (الثانى) تكون الحركة منها  
قط ، وليس للحرف المتحرك بها دخل فى القافية . (٣) إنها روى البيت . (٤) إنها ما يلزم الشاعر إعادته من آخر البيت  
من حرف وحركة . (٥) إنها حرفاً ختام البيت . (٦) إنها جزء آخر البيت . (٧) إنها بعض جزئه . (٨) الجزء الأخيران .  
(٩) الجزء الأخير . (١٠) بعض آخر المصراع الأخير من البيت . (١١) كل البيت . (١٢) كل القصيدة .

(٢٩) ٥ .

(٣٠) ١ . ابن السراج ٩٨ . التنغى ٤٣ ، ٥٩ . الكافى ١٤٩ .

(٣١) الكافى ٩٨ .

(٣٢) الإرشاد ١٢٩ .

نعمد إلى التيسير على أنفسنا وعلى من مخاطبه ؛ لأن كلمة القافية وجدت من الشيوع ما لم نجد  
كلمة الروى . واختلف الكتاب فى صاحب هذا رأى .

فلم ينسبه الأخفش (٣٣) . ونسبه ابن السراج وابن رشيق (٣٤) إلى الفراء ؛ والتنوخى (٣٥)  
وابن القطاع (٣٦) إلى قطرب ، وزاد ثانيهما أن أكثر الكوفيين تابعوه ؛ وقال ابن كيسان (٣٧) :  
« قال الخليل : القافية : الحرف الذى يلزمه الشاعر فى آخر كل بيت حتى يفرغ من شعره » .  
فإذا صح هذا القول كان الخليل أحد الذين ينسب إليهم هذا رأى أيضاً .

وأظن أن تحريفاً ما لحق عبارة ابن كيسان ، فإن أحداً لم ينسب إلى الخليل ما نسب إليه ؛  
وإنما أجمع كل الكتاب على رأى المعروف له بشقيه . وأميل إلى أن الفراء هو صاحب  
الرأى ، معتمداً على أمرين : تأليفه كتاباً فى القوافى ترجح بعض الظواهر رجوع الأخفش  
إليه ، ومتابعة الكوفيين إياه .

ومها يكن من شئ لم يرض سائر العلماء عن هذا رأى ، وأقام الأخفش رفضه إياه على  
الأدلة الآتية (٣٨) :

١ - يعتمد صاحب هذا رأى على أن الروى ألزم حروف القافية ، يلتزم الشاعر علمته أو  
سلامته ، وإليه تنسب القصيدة . ولكنه يوهم أنه لا يلزم أن يُعاد سواه ، وذلك غير صحيح .

٢ - لو كانت القافية هى الروى لكان قول المعجاج :

يا دار سلمى : يا سلمى ثم سلمى

مع قوله :

فخِندفُ هامةُ هذا العالم

غير معيب ، لأن القافيتين - تبعاً لرأيه - متفقتان إذ كانتا ميمين ؛ ولجاز (قال) مع  
(قيل) ؛ ولكن العرب إذا سمعوا مثل هذا قالوا : اختلفت القوافى ، فدل هذا على أن القافية  
ليست الروى وحده .

٣ - عدد الخليل حروف القافية وحركاتها ، ووهب لكل منها اسماً خاصاً . فلو كانت  
القافية عنده هى الروى لم يكن ليفعل ذلك .

(٣٦) شرح التيسير ٦٨ .

(٣٣) ٤ .

(٣٧) التلقيب ٤٨ .

(٣٤) القوافى ٩٨ . المدة ١ : ١٥٣ .

(٣٨) ٤ - ٧ . وانظر ابن السراج ٩٨ .

(٣٥) ٥٩ .

والرأى الثاني من الآراء العروضية حكاه ابن القطاع<sup>(٣٩)</sup> دون أن ينسبه إلى أحد ، ويقول : إن القافية هي الجزء العروضي الأخير من البيت مثل مفاعيلن في آخر الطويل ، أى التفعيلة الأخيرة .

والرأى الثالث يحتاج إلى إحاطة بعلم القوافي لمعرفة ، قال أبو موسى سلجان بن محمد ابن أحمد الحامض (المتوفى ٣٠٥هـ)<sup>(٤٠)</sup> : «القافية : ما يلزم الشاعر تكريره في كل بيت من الحروف والحركات» .

وأخيراً نصل إلى رأى الخليل الذى أقامه على أساس رياضى صوتى ، وصاغه - فيما يبدو - في عبارة محتملة : بدأ بالنظر إلى آخر البيت ثم عاد به ناكساً إلى أوله ، وأظن أنه قال : القافية : من آخر حرف في البيت إلى أول ساكن يليه مع ما قبله : أى مجموع الحروف المتحركة التى بين الساكنين الأخيرين في البيت إن وجدت ، مع ما قبل الساكن الأول وروداً في البيت منها . واختلف العلماء في فهم عبارة (ما قبل الساكن الأول) : فذهب الأكثرون<sup>(٤١)</sup> إلى أنها تعنى الحرف المتحرك السابق على هذا الساكن مباشرة ، وذهب غيرهم<sup>(٤٢)</sup> إلى أنها تعنى الحركة التى قبله لا الحرف ؛ وظن فريق ثالث<sup>(٤٣)</sup> أنها قولان للخليل .

ونقد ابن السراج<sup>(٤٤)</sup> رأى الخليل بما نقد به رأى الأخفش . وحكى فوته<sup>(٤٥)</sup> أن قوماً رجحوا قول الأخفش على قول الخليل اعتماداً على الأدلة التى ساقها ، وعلى أن العرب يقولون البيت حتى إذا لم يبق منه إلا الكلمة الأخيرة قالوا : بقيت القافية .

واستحسن التبريزى<sup>(٤٦)</sup> قولى الخليل والأخفش معاً . ولكن أكثر العلماء عدلوا برأى الخليل أصبح الآراء ، وأخذوا به .

(٣٩) شرح التيسير ٦٨ .

(٤٠) التنوين ٥٩ . ابن السراج ٩٧ . وقال ابن رشيق في المدة ١ : ١٥٣ عنه : «كلام مختصر ملبح الظاهر إلا أنه - إذا تأملته - كلام الخليل بعينه ، لا زيادة فيه ولا نقصان» .

(٤١) الأخفش ٦ . التبريزى ١٤٩ . التنوين ٤٣ .

(٤٢) ابن السراج ٩٨ . شرح التيسير ٦٨ .

(٤٣) التنوين ٥٩ . وفي عبارته خطأ : فالساكن يجب أن يكون المتحرك .

(٤٤) ٩٨ .

(٤٥) ١٠٠ .

(٤٦) الكافي ١٤٩ .

### أسماء القوافي تبعاً لما تضمنه من حروف :

وكان ذلك سبباً في ظهور تصنيفين للقوافي . وجدنا أقدمها في كتاب الأخفش<sup>(٤٧)</sup> ، ولكن إحدى عباراته تدل على أنه من وضع الحليل ، ويتخذ هذا التصنيف من عدد الحركات التي بين ساكني القافية أساساً . وتنقسم القوافي عليه خمسة أضرب :

١ - المترادف : وهو كل قافية اجتمع في آخرها الساكنان ، سميت بذلك لترادف الساكنين فيها ، أى اتصالحا وتابعاها . وشذ حازم<sup>(٤٨)</sup> فسمى المترادف متواتراً ، والمتواتر مترادفاً . ويختص المترادف بالقوافي المقيدة - أى الساكنة - ويضم نوعين :  
(١) ما اتصل بحرف لين - وهو الألف ، والواو المسبوقة بضمة ، والياء المسبوقة بكسرة - وهو النوع الشائع الذي لا يذكرون غيره ، مثل قول الشاعر :  
مَنْ عَالِيهِ اللَّيْلَةُ أَمْ مِنْ يَصْبِيحُ ؟    بَيْتٌ بِهِمْ فُقُودَى قَرِيحُ

وزهب الأخفش<sup>(٤٩)</sup> إلى وجوب حرف اللين ، لأن اجتماع الساكنين ثقيل ، فأدخلوه ؛ ليكون عوضاً من عدم التحريك وقوة على اجتماع الساكنين ، وخاصة أنهم أحياناً لم يكونوا يقفون عند القوافي .

(ب) ما لم يتصل بحرف لين ، ولذلك سمي المصنم . وعده الأخفش<sup>(٥٠)</sup> شاذاً لا يُقاس عليه ، وهو حكم غريب يصلح في اللغة والنحو ، وليس كذلك في القوافي . ومثاله قول الشاعر يهدئ من روع نسائه ويعدهن الحماة :

أَرْخِينَ أَذْيَالَ الْحُقَيِّ    وَارْبِعْنَ  
مَشَى حَبَابَاتِ كَأَنَّ لَمْ    تُفْرَعْنَ  
إِنْ تُمْنَعِ الْيَوْمَ نِسَاءً    تُمْنَعْنَ

٢ - المتواتر : وهى القافية التي يفصل بين ساكنيها حرف متحرك واحد . علل

(٤٧) ٩ . قال : « وقد ذكر الحليل في الجملة ثلاثين قافية ، ولم يذكر في التفسير إلا تسعاً وعشرين . فلا أدري أيها كان منه اللفظ ؟ إلا أنهم قد رووا هذا هكذا » .

(٤٨) منهاج البلاغة ٢٧٥ .

(٤٩) ٩٧ .

(٥٠) ٩٧ .

التنوخى<sup>(٥١)</sup> ، تسميتها بأنها مأخوذة من الوتر - وهو الفرد ، وابن السراج<sup>(٥٢)</sup> والتبريزى<sup>(٥٣)</sup> بتواتر الحركة والسكون : أى تتابعها ، وغيرهم بأنها من تواتر الإيل على الماء : إذا جاء قطع منها ثم آخر وبينها مهلة ، ومثاله قول الراجز :

القلب منها مستريح سالم والقلب منى جاهد مجهود  
وردت الدال المتحركة منفردة بين الواو الساكنة والسكون الناتج عن مدّ ضمة الدال .  
٣ - المتدارك : وهى القافية التى يفصل بين ساكنها متحركان اثنان ، سميت بذلك لإدراك المتحرك الثانى المتحرك الأول .

وذكر ابن كيسان<sup>(٥٤)</sup> أن بعضهم يسمي المتدارك : متراكباً ، والمترابك : متداكلاً .  
ومثال المتدارك قول زهير بن أبى سلمى :

ومن يك ذا فضل فيبخل بفضله على قومه يُستغنى عنه ويُدَمَّر  
وردت الميمان بين الدال الساكنة والمد الأخير .

٤ - المترابك : وهى القافية التى يفصل بين ساكنها ثلاث متحركات ، سميت بذلك لتوالى حركاتها ، فكأنما ركب بعضها بعضاً ، ومثالها قول الشاعر :  
وما تزلت من المكروه منزلة إلا وقفت بأن ألقى لها فرجا  
وردت كلمة (فرجا) بين الألف الساكنة والمد الأخير .

٥ - المتكاوس : وهى القافية التى يفصل بين ساكنها أربع متحركات . وورد فى تعليل هذا الاسم ثلاثة آراء ، قالوا : سميت بذلك لكثرة الحركات وتراكبها ، والتكاوس اجتماع الإيل وازدحامها وركوب بعضها بعضاً على الماء ، وقالوا : التكاوس : الاضطراب وغالفة المعتاد ، يقال : كاس البعير : إذا فقد إحدى قوائمها وسار على ثلاث ، وهذه القافية فعلت ذلك ، وقيل : سميت بذلك من تكاوس البيت : أى ميل بعضه على بعض . وهذا الضرب نادر الوقوع لكثرة حركاته ، لا يأتى إلا فى البيت والبيتين من بحر الرجز لكثرة تصرفهم فيه ، ثم بحر البسيط<sup>(٥٥)</sup> . ولذلك لم يعده الفراء<sup>(٥٦)</sup> ، وأعلن أنه من المتدارك والمترابك ، والأصل فى تفعيلته مستفعلن . وزوحف سببها فصارت فَعْلَتُنْ . ومثاله قول المجاج :

قد جَبَّرَ الدينَ الإلهَ فَعَجَّرَ

(٥٤) ٦٢ .

(٥١) ٦١ .

(٥٥) حازم ٢٧٥ . للتنوخى ٦٠ .

(٥٢) ١٠٠ .

(٥٦) النسخة : ١٧٢ . التليق ٦٢ .

(٥٣) الكافى ١٤٨ .

القافية (لَاهُ فَجَّيْ). وهذا أقصى ما اتصل إليه القافية من حركات .  
وعقب ابن رشيق على هذا التصنيف بقوله <sup>(٥٧)</sup> : « لا يجتمع نوعان من هذه الأنواع في قصيدة إلا في جنس من السريع ، فإن المتواتر يجتمع فيه مع المتراكب ، إذا كان الشعر مقيداً ، كقول المرقش في بيت :  
النَّشْرُ مِسْكٌ ، والوجوه دنا نيرٌ ، وأطراف الأكف عَنَمٌ  
وفي بيت آخر :

..... قد قلت فيه غير ما تعلم »

وذكر الأب الفوسطوى <sup>(٥٨)</sup> أن المتدارك والمتراكب يجتمعان في القصيدة من السريع ،  
وأنها يجتمعان مع المتكاوس في الأرجوزة .  
والحق أن الحكيم قاصران : فقد ذكر غيرهما <sup>(٥٩)</sup> أن المتدارك والمتراكب يجتمعان في  
القصيدة من البسيط والرجز والكمال والرمل والخفيف والحب (المتدارك) ، وأنها مع  
المتكاوس تجتمع في البسيط والرجز ، وأن المتواتر والمتدارك والمتراكب والمتكاوس اجتمعت في  
ألفية ابن مالك ، وأن الأضراب الخمسة اجتمعت في سلم الأخضرى في المنطق .  
وسمى أبو العلاء المعرى <sup>(٦٠)</sup> الأرجوزة التي يجتمع فيها المتدارك والمتراكب والمتكاوس  
المُثَقَّاة ، باسم المرأة المثقاة التي تزوجت ثلاثة رجال . ومثالها قول الراجز :

املأ ركابي فضة وذهباً  
فقد قتلت الملك المحجبا  
ومن يصل القبلتين في الصبا  
وخيرهم إذ يذكرون نسبا  
قتلت خير الناس أما وأبا

فقافية البيتين الأول والرابع متكوسة ، والثاني والثالث متداركة ، والخامس متراكبة .

(٥٧) المبدعة ١ : ١٧٢ .

(٥٨) الجدول الصافي ٧٨ .

(٥٩) القناني والدينوري ١٦٤ . فوته ١٣٥ .

(٦٠) التترخى ٦٢ .



### التقسيم المتأخر للقوافي :

وينظر التصنيف الثاني للقوافي نظرة سطحية ، لا تعدو الشكل الخارجي ، ويقسمها إلى

ما يلي :

١ - قد تقتصر القافية على جزء من الكلمة ، مثل قول الشاعر :

أزمانَ سلمى لا يرى مثلها الرا مون في شام ولا في عراق

فالقافية هي (راق) .

٢ - وقد تكون كلمة تامة ، مثل قول زهير بن أبي سلمى :

وقلتُ : تعلّم أن للصيد غيرةً وإلا تُضيّعهُ فإنيك قاتله

فالقافية هي (قاتله) .

٣ - وتكون كلمة وجزءاً مما قبلها ، مثل قوله :

وأخلفنك ابنه البكرى ما وعدت فأصبح الحبلُ منها واهناً خلقاً

فالقافية هي (ناخلفنا) .

٤ - وتكون كلمتين تامتين ، مثل قول امرئ القيس :

مِكرٌ ، مِفَرٌ ، مُقبِلٌ ، مُدِيرٌ ، معا كجلمودٍ صخرٍ حطّه السيلُ من علٍ

فالقافية هي (من عل) .

٥ - وقد تتعدى إلى أكثر من كلمتين ، مثل قول زهير :

ألا ليتَ شِعري : هل يرى الناسُ ما أرى من الأمرِ أو يبدو لهم ما بدا لي

فالقافية هي (داليا) : (دا) بعض بدا ، ولام الجر ، وياء المتكلم كلمتان .

ولم أجد هذا التصنيف عند القدماء ، وإنما الذي أتى به المتأخرون من أمثال القتاني

والدمهري ومحمد بن أبي شنب وغيرهم .

ويتفق أماننا تعقيب على التصورات السابقة كلها للقافية ، أتى به العصر الحديث : فقد

أبى الدكتور إبراهيم أنيس أن يسير في ركابها ، وقال <sup>(١١)</sup> : « من الواجب ألا تحدد

القافية في أطول صورها ، وإنما الواجب أن يشار إلى أقصر تلك الصور ، وإلى أقل عدد من

الأصوات يمكن أن تتألف منه . فن السهل أن نقول : إن القافية لا يصبح أن تقل عن عدد

كذا من الأصوات التي تتردد في أواخر الأبيات . وليس من السهل أن نزعم أن عدد أصواتها لا يزيد عن قدر معين ؛ لأنه لو أمكن أن تتكرر أصوات نصف شطر دون إخلال بالمعنى ، ودون تكلف أو تعسف ، لصح أن تسمى كل تلك الأصوات المكررة قافية ، وعلى قدر الأصوات المكررة ثم موسيقى الشعر وتكمل » .

## في الموسيقى

الشعر أحد الفنون القولية ، ومادته الأصوات اللغوية . ولما كانت هذه الأصوات جرساً ذا دلالة كان الشعر موسيقى ومضموناً ذا طبيعة خاصة ، لا يختلف في ذلك الثنا ، أما إن كان اختلاف في أهمية كل واحد من هذين الوجهين : فتذهب جماعة إلى أن المضمون ذو المكانة الأولى ، فتتفق مع أصحاب المبادئ الخاصة كالوجوديين والواقعيين الاشتراكيين في أول أمرهم ؛ وتذهب جماعة إلى أن الموسيقى هي الوجه الأوضح ، فتتفق مع الرمزيين وأمثالهم : تحدث الدكتور محمد مندور عن الشعر الفنائي فقال<sup>(٦٢)</sup> : «إذا كان هذا النوع من الشعر قد تطور في الشرق والغرب من الغناء إلى الإنشاد ، بل وإلى القراءة الصامتة ، فإن العنصر الموسيقي المتمثل في الوزن والإيقاع والانسجيمات الصوتية لا يزال بالغ الأهمية في هذا الشعر ، بل وأخذت أهميته تزداد في أواخر القرن التاسع عشر حتى رأينا الرمزيين يقولون : إن الشعر موسيقى قبل كل شيء ، وإن العنصر الموسيقي فيه يبد في الأهمية المعاني والعواطف والصورة الشعرية ذاتها ، باعتبار أن الموسيقى هي أقوى أداة للإيحاء ، والشعر عندهم إيحاء أكثر منه تعبيراً لغوياً صريحاً واضحاً» .

وانشعبت الجماعة الأخرى إلى فرقتين : فرقة ضمت العدد الأكبر والأقدم ، فطنت إلى الموسيقى الظاهرة في الشعر ، المتمثلة في الوزن والقافية ، وسمتها الموسيقى الخارجية ؛ وفرقة كانت قليلة وأخذ عددها في الازدياد التدريجي ، فطنت إلى وجود موسيقى خفية في القصيدة كلها تتألف من انسجام الأصوات الصغرى والكبرى التي تتألف منها ، ومن دلالة هذه الأصوات على ما تحمل من انفعالات ، ومن اتساقها مع ما تؤديه من معان .

فكان من أقدم تعريفات الشعر عند العرب أنه قول موزون مقفى ، ذلك التعريف الذي انتقل من أديب عربي إلى آخر حتى كان عصرنا الحديث ؛ فدار حوله صراع عنيف يدل فيها يدل على أنه مازال يحتفظ بسلطانه . ولست أريد أن أبعد في البحث عن تفسير لهذا التعريف ، بل أقصد عامداً إلى زمن قريب ، فأجد الشاعر العراقي الرصافي يقول<sup>(٦٣)</sup> :

(٦٢) عن الشعر ٢٢ . إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٩ ، ١٤ - ١٧ .

(٦٣) أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق ٢٣٠ .

«إن الغناء والرقص غريزتان من غرائز الإنسان ، كما أن النطق غريزة فيه . وما الشعر إلا وليد هاتين الغريزتين ، فإن النطق - وهو أسنى مظهر من مظاهر الشعور - لما اقترن بالغناء تولد الشعر . فالشعر لا يقال إلا لينشد ، وبعبارة أخرى ليتغنى به . فلا بد فيه من الوزن والقافية ؛ لأن الغناء نغم وإيقاع ، وهما لا يكونان إلا على تقاطيع متوازنة من الكلام » . فيضع الوزن في الشعر مقابل النغم في الموسيقى ، والقافية في الشعر مقابل الإيقاع في الموسيقى .

### القافية إيقاع إذن :

لما الإيقاع ؟ يمكن أن نوسع مجال نظرنا فنقول مع متس لوسى **Mattis Lussy** «الإيقاع هو الحياة ، والحياة هي الإيقاع» ؛ إذ نجد مسيطراً على كل شيء في الطبيعة والإنسان : فالإيقاع نراه ذا اليد العليا في نظام الكون : في دوران الكرة الأرضية ، وتوالى الفصول ، وتعاقب الليل والنهار ؛ وفي أصوات الطبيعة من هدير الموج ، وحفيف الشجر ، وزقزقة العصافير .

وفي الإنسان نجد إيقاعاً منتظماً في جميع الأجهزة اللاإرادية ، مثل وجيب القلب ، وتعاقب الزفير والشهيق ؛ وفي حركاته وسكناته من تبادل الأيدي والأرجل في السير ، وإشارة في الحديث .

ويمكن أن نضيق مجال النظر على الفنون وما شابهها فنقول مع فنسنت داندى **Vincent Dundy** إن الإيقاع هو تنسيق النسب في المكان والزمان تنسيقاً منتظماً ، إذ نجد فيها إيقاعاً ندركه بالسمع في بعضها ، وبالبصر في بعضها الآخر .

ويمكن أن تقتصر على الموسيقى فنقول مع السيدة أميمة أمين فهمى : إن الإيقاع هو تنظيم الأصوات المكونة لأي لحن إلى وحدات زمنية متساوية ، ولا مانع أن تنقسم هذه الوحدات أيضاً إلى أجزاء متساوية أو مختلفة النسب من حيث الطول والقصر<sup>(٦٤)</sup> .

فلإذا صح أن القافية إيقاع انطبق عليها هذا التعريف ، وإنه لمنطوق ، فما هو إلا صورة موسيقية للصورة الأدبية التي وضعها الدكتور إبراهيم أنيس في قوله<sup>(٦٥)</sup> : « ليست القافية إلا عدة أصوات تكرر في أواخر الأشرطة أو الأبيات من القصيدة ، وتكررها هذا يكون جزءاً هاماً

(٦٤) المعلم في الإيقاع المرحى ٦ .

(٦٥) موسيقى الشعر ٢٤٦ .

من الموسيقى الشعرية ؛ فهي بمثابة الفواصل الموسيقية يتوقع السامع ترددها ، ويستمتع بمثل هذا التردد الذى يطرق الآذان فى فترات زمنية منتظمة ، وبعد عدد معين من مقاطع ذات نظام خاص يسمى بالوزن » .

وليس هذا بدءاً من القول : فأكثر الذين يتحدثون عن أولية عامة الشعر لا يفرقون بينه فيها وبين الموسيقى ؛ لأنهم يتصورونه غناء خالصاً أحياناً ، ومصحوباً بالآلات أحياناً ، ويجمعان والرقص فى أحيان ثالثة ، ومن يتحدثون عن الشعر العربى خاصة يفعلون ذلك أحياناً ، ويتصورون القافية أحد الآثار المتخلفة عن هذه المرحلة ، يقول الدكتور شوفى ضيف (٦٦) :

« نظم شعراء الجاهلية شعرهم فى جو غنائى ، فقد كان الشاعر يغنى شعره . وقد يوقع هذا الغناء على بعض الآلات الموسيقية ، وقد يقوم له بالغناء فى شعره قيان وجوقات مختلفة ترقص وتعزف فى أثنائه . ويظهر أن الشعر أخذ فى أواخر هذا العصر يستقل عن الغناء والموسيقى . . . ونحن إذا رجعنا إلى هذا الشعر وجدنا بقايا الغناء والموسيقى ظاهرة فيه ظهوراً بيناً ، ولعل القافية هى أهم هذه البقايا التى احتفظ بها ؛ فهى بقية العزف فيه ورمز ما كان يصحبه من قرع الطبول ونقر الدفوف » .

ويتصور بعضهم الشعر سليل أغاني العمل : فالباحث الاجتماعى كارل بوخر Karl Bucher رأى أن حركات العمل المنتظمة - وخاصة حركات العمل الجماعى - دفعت مزاوليه إلى التغنى بأغان موزونة إيقاعية ، مصاحبة له ، وميسرة له تسيراً نفسياً . وتمثل مثل هذه الأغاني فى أراجيز الأعمال المتنوعة عند العرب التى تولد عنها الشعر (٦٧) . ويقتصر فريق ثالث - أغلبه من القدماء - على لون خالص العروبة من الغناء ، وهو الحداء ، ويذهبون إلى أنه هو الأب الشرعى للشعر ، وأن إيقاعه مستمد من حركة الناقة فى سيرها . ولنا الحق - على هذا القول - أن تصور القافية ممثلة لوطأة رجل الناقة على الرمل ، والبيت ممثلاً للزمن بين الوطأتين أو القافيتين (٦٨) .

وسواء صح أحد هذه الأقوال أو كانت كلها خطأ وصح غيرها - فالقافية باقية على ما هى عليه : صوت متماثل يتردد بعد زمن كان منتظماً فى الشعر القديم ، وأدخل الشعر الجديد شيئاً

(٦٦) تاريخ الأدب العربى : العصر الجاهل ١٩٣ . المطاد : اللغة الشاعرة ١٤٢ .

(٦٧) بروكلمان : تاريخ الأدب العربى ١ : ٤٤ ( الترجمة العربية ) .

(٦٨) بروكلمان ١ : ٥٢ .

من التغيير على مقدار تماثله ، وتردده ، وانتظام زمنه .

ولما كانت صفة القافية الإيقاعية بارزة كل البروز كانت أول ما استرعى الأسماع وشغلها عن غيرها ، ولذلك نجد أكثر المتحدثين عن القافية يتناولون ما يتصل بإيقاعها ووظائفه : فالقافية عندهم لذة للأذن ، كما أعلن الدكتور إبراهيم أنيس في قوله السابق . وهي متعة للنفس تخضعها لإيقاع منتظم انتظاماً كاملاً يشيع فيها الطرب<sup>(٦٩)</sup> .

وعلى الرغم من ذلك بقي كلام كثير يمكن أن يقال عن هذه الصفة الإيقاعية شريطة أن يسلك القائل طريقاً غير طريق القدماء ، والطريق الآن ممهد أمام من يريد سلوكه بفضل المعامل والأجهزة والاختبارات الصوتية المتاحة الآن أمام الدارس المحدث ، مثل تلك التي استخدمها هنرى لانتس Henry Lanz وحلل نتائجها في كتابه « الأسس الطبيعية للقافية » The Physical Basis of Rime الذى اعتمد عليه الدكتور شكرى عياد في حديثه المستفيض عن الوظائف الموسيقية المختلفة للقافية ، وعليه أتمدّد بدورى .

رأى المؤلف أن وظيفة القافية الإيقاعية تتمثل في الحرف الصائت وتتجلى في ضبط مقادير الأبيات ، وذلك أمر ضرورى ؛ لأن تحديد عدد المقاطع في البيت جزء من الشكل الشعرى فالشاعر - في الشعر النبرى - قلما يتبع نظاماً وزنياً صارماً ، ولذلك يحتاج إلى أداة تعيد الإيقاع الأصلى للوزن - ذلك الإيقاع الذى يعد جزءاً ثابتاً من الشكل الشعرى - وليست تلك الأداة إلا القافية .

ولما كان الشعر العربى كميّاً - يقوم على تساوى عدد المقاطع التى تحتوى عليها أبيات القصيدة الواحدة - خرج الدكتور شكرى عياد بأن القافية ليست ضرورية له . ولكن البيت العربى طويل بل شديد الطول . فأطول الأوزان الأوربية قديماً وحديثاً هو السداسى الذى لا يتجاوز اثنى عشر مقطعاً ، على حين يضم بحر الكامل ثلاثين مقطعاً ، والطويل ثمانية وعشرين ، والرملى أربعة وعشرين . . إلخ ، فاستلزم هذا الطول وجود قافية موحدة تضبط البيت .

وعندما اجتزأ الشاعر العربى البحور الطويلة حافظ على القافية فيها لاحتاجته إليها ، وإنما لأنها تسربت إليه من البحور الطويلة ، ولأنه تصورهما ركناً لا يستغنى عنه في الشعر .

(٦٩) نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر ١٦٣ . أحمد مطلوب : النقد الأدبى الحديث ٢٢٨ ، حازم القرطاجنى :

منهاج البلاغ ١٢٢ - ١٢٤ .

وأضاف هنرى لانتس إلى الوظيفة الإيقاعية للقافية وظيفة أخرى ربما لم تتضح في كتابات القدماء : فالأصوات الموسيقية تعتمد على عدد من السلال الموسيقية التى يضم كل واحد منها سلسلة من النغاث المتعاقبة المتقاربة فيما تحتوى عليه من الذبذبات . ويعتمد التأليف الموسيقى على استخدام عدد من نغاث أحد هذه السلال : فإن كانت النغاث ذات طبيعة تلذ السمع ، وروعى فى إيرادها التعاقب الزمنى كان التأليف ميلودياً ، وإن روى فى إيرادها أن تخلق العلائق بينها فى زمن واحد كان التأليف هارمونياً . ويتخذ الموسيقى فى هذه المصنفات إحدى النغاث أساساً لمصنعه يفتتحه بها ، ويعددها العمود الفقرى له ، وتسمى مفتاح اللحن . وذهب هنرى لانتس إلى أن القافية تؤدى فى الشعر ما يؤديه مفتاح اللحن فى الموسيقى ، وسمى ذلك الوظيفة الهارمونية للقافية ، وتمثل فيما تحتوى عليه من حروف اللين ، وهى بذلك تعطى القصيدة جوها الانفعالى .

ولما كانت القافية على هذا القدر من الأهمية للموسيقى اشتدت العناية بها وتنوعت . فكان من المعتنين بها من قصر جهده عليها ، وعمد إلى إيراد قيمتها الموسيقية ، وأولئك هم المتغنون بها ، قال الأخفش (٧١) : « الشعرُ وضع للغناء والحداء والترنم ، وأكثر ما يقع ترنمهم فى آخر البيت » . وقد اتفق المتغنون من العرب على إطلاق الصوت بالروى ، فيتبعون الروى المضموم وأواً ، مثل قول الفر بن تولب :

يَسْرُ الْفَتَى طَوْلُ السَّلَامَةِ وَالْغِنَى      فَكَيْفَ تَرَى طَوْلَ السَّلَامَةِ يَفْعَلُ (و)  
والروى المفتوح ألفاً ، مثل قول جرير :  
أَقْلَى اللُّؤْمِ - عَاذَلْ - وَالْعَتَابَا      وَقُولِي إِنَّ أَصَبْتُ : لَقَدْ أَصَابَا  
والروى المكسور ياء :

فَإِذَا تَبَلَّوْا مِنْ ذَكَرَى حَبِيبٍ وَمَتَزَلَوْا (ى)      بِسِقْطِ اللَّوْى بَيْنَ الدَّخُولِ فَحَوْمَلِ (ى)

وإنما اختاروا هذه الحروف الثلاثة لأنه يتأتى فيها من مد الصوت ما لا يتأتى فى غيرها . وتعدت العناية المتخنين إلى المنشدين ، فكان منهم من سار على درب المتغنين ، مثل أهل الحجاز ، وكان منهم من آثر التنوين لما فيه من غنة ، مثل عدد كبير من بنى تميم وقيس ، يقولون : يَفْعَلْنَ وَأَصَابْنَ ، وفحوملين . بل يتجاوز بعضهم بالتنوين الروى المتحرك إلى الساكن ، أنشد رؤبة أرجوزته :

وقاتم الأعاق ، خاوى المُخترق<sup>(٧١)</sup>

وعلق التنوخي<sup>(٧٢)</sup> على هذا العمل قائلاً : « هذا أفصح ما يستعمل في الإنشاد لخروجه عن الوزن ، ولأنه لا يستعمل في الكلام المتثور » . وسمى الأخفش هذا التنوين الغالى ، والحركة التى ترد على الحرف الساكن الأصل الغلو . ولا يجتمع الغلو والتعدى والخروج والتفاد . ولم يسر بعضهم على درب المتغنين ، وعدل عن المد والغنة معاً ، وكان منهم من سعى إلى إبانة حركة الروى ، فاقصر عليها دون مد ، وقال : يفعل ، وأصاب ، وفحول ، وغلا بعض هؤلاء فلم يمد صوته فيما يجب فيه المد من الأفعال المعتلة الآخر أو المسندة إلى الضمائر ، فأنشد بيت زهير :

ولأنتَ تَقْرَى ماخَلَقْتَ وِعْدَ خُصِّ الْقَوْمِ يَخْلُقُ ثُمَّ لَا يَقْرَ<sup>(٧٣)</sup>  
بجلف الياء من ( يقرى ) . وأنشد قوله :

لَا يُبْعِدُ اللَّهَ جِيراناً لَنَا طَعَنُوا لَمْ أَدْرِ بَعْدَ غَدَاةِ الْبَيْنِ ما صَبَّحُ<sup>(٧٤)</sup>  
بجذف الفاعل من ( صنعوا ) وعقب على ذلك التنوخي بقوله<sup>(٧٥)</sup> : « كلما كانت الصلة من الأصل مثل واو ( يدعو ) وألف ( يمشى ) وياء ( يرمى ) كان حذفها أبعد » .

وعاملٌ لَيفٍ من الناس الشعر معاملة غيره من الكلام ، فوقف على الروى بالسكون ، مها كانت حركته ، فقال يفعل ، وأصاب ، وفحول . ويبدو أن ذلك لهجة جماعة من قيس ، وتوسلت جماعة فسكنوا المضموم والمجرور ، وأطلقوا المفتوح ، وآخرون نونوا ما يمكن تنوينه ، وأطلقوا ما لا يمكن<sup>(٧٦)</sup> .

وكان من المتغنين بالقافية من لم يكتف بإبراز قيمتها الموسيقية ، وأراد أن يقويها ، فلجأ إلى الإكثار من الحروف والحركات التى وحدها ، وتندرج تحت اسم القافية :

قال ابن كيسان<sup>(٧٧)</sup> : « حرصوا على إيضاح القافية ، وألزموها ما أتبعوها من التأسيس

(٧١) الحق : موضع الاختراق .

(٧٢) ١١٥ .

(٧٣) قرى : قطع . وخلق : قدر وهباً . يقول : إذا هأت لأمر مضيت له وأفقدته وبعض الناس يبيى ثم يعجز عن التنزيل .

(٧٤) طعنوا : رحلوا . والبين : الفراق .

(٧٥) ١١٥ .

(٧٦) انظر الأخفش ١٠٤ - ١١٦ ، والتنوخي ١١٢ - ١١٦ ، وخصائص ابن جى ٢ : ٩٦ - ٩٩ ، وخزانة الأدب ٥١١ - ٥١٢ .

(٧٧) تقييد القوافى ٦٠ .



والردف والصلة والخروج زيادة في البيان ، وحرصاً على إطالة البيت ورفع الصوت بالقافية . . . . فقد كانوا على وعى بتلك الحقيقة التي عبر عنها الدكتور إبراهيم أنيس في قوله (٧٨) : « على قدر الأصوات المكررة تتم موسيقى الشعر وتكمل » .  
 وكان منهم من لم يكتف بكل ذلك ، وعمد إلى اتخاذ أكثر من قافية واحدة ، وبثها في قصيدته .

## الفصل الثاني

### حروف القافية

أراد الشاعر العربي أن يوفر لموسيقى قافيته رنيناً عالياً ، ممتداً في الزمن ، متاثلاً في الصفة ، فأكثر من الحروف والحركات التي جانس بينها في أواخر الأبيات ، ملتزماً بعضها بأعيانها ، وملتزماً بعضها الآخر بنظائرها التي تعطي جرساً قريباً من جرسها . وكانت الحروف التي التزمها - إن جاء بها في القافية - ستة ، أعطى علماء القوافي كلاً منها اسماً خاصاً به . وهي على حسب تتابعها في القافية : التأسيس ، والدخيل ، والردف ، والروى ، والوصل ، والخروج . وقد اجتمع خمسة منها في قول الشاعر :

من لا يَمُتْ عَصَلةً يَمُتْ هَرَمًا للموت كأس فالمرء ذائقها<sup>(١)</sup>  
فالقافية ذائقها ، والألف تأسيس ، والهمزة دخيل ، والقاف روى ، والهاء وصل ، والألف خروج . ولم يرد فيها الردف الذي لا يجمع هو والدخيل .

وتتفاوت قيمة هذه الحروف تبعاً لتفاوت قيمها الصوتية ، ووجوب التمسك بها : فأهمها دون منازع الروى ، ثم الوصل والخروج ، وأخيراً التأسيس والدخيل والردف . وقد عبر ابن جني عن ذلك تعبيراً واضحاً في قوله الموجز<sup>(٢)</sup> : « آخر السجعة والقافية أشرف عندهم من أولها ، والعناية بها أَمْسٌ ، والحشد عليها أَوْفَى وأهم ، وكذلك كلما تطرّف الحرف في القافية ازدادوا عناية به ، ومحافظة على حكمه » . ولذلك عدلوا في تناولهم إياها عن ترتيبها على حسب مواضعها إلى ترتيبها بحسب أهميتها .

### الروى

هو الحرف الذي تُبنى عليه القصيدة ، فيرد في كل بيت منها ، ويشغل موضعاً معيناً لا يتزحزح عنه في أواخر الأبيات ولذلك تنسب إليه القصيدة فيقال الهزمية للقصيدة التي رويها

(٢) الخصائص ١ : ٨٤ .

(١) مات عصلة : في شبهه .

الهمزة ، والبائية التي رويها الباء . وقد اشتهرت عدة قصائد في دنيا الأدب بهذه النسبة ، مثل همزية البوصيري وأحمد شوقي ، وثانية عمر بن الفارض ، وسينية البحتري ، ولامية العرب للشنفرى ، ولامية العجم للطفرائى ، ولامية عمر بن الوردى ، وثانية ابن الفارض .

وذهب المعري - كما عرفنا - إلى أن عرب الجاهلية استخدموا هذا المصطلح استخدام علماء القوافي له . وعلى الرغم من ذلك ، اختلف هؤلاء العلماء في أصل اشتقاقه :

١ - فقال كثيرون : إنه مأخوذ من الرواء بمعنى الحبل ، أرادوا أنه يضم أجزاء البيت ويصل بعضها ببعض ويمنعه من الاختلاط بغيره كالحبل الذى تشد به الأمتعة فوق الجمال : فاللفظ على وزن فَعِيل غير أن معناه معنى اسم الفاعل . وقيل : بل هو باق على أصله ، أى فعيل فيه بمعنى المفعول ، وكأنه هو الذى يُربط لأنه يُعاد في كل بيت . قال الراجز<sup>(٣)</sup> :

إني - على ما كان من تَخْلُدي  
ودقة في عظم ساقى وَيدي -  
أروى على ذى العُكْنِ الصَّفْتَدَ

٢ - وقال كثيرون : إنه مأخوذ من الرواية بمعنى الجمع والحفظ : فالروى بمعنى المروى . قال الشاعر<sup>(٤)</sup> .

رَوَى فَيَّ عَمْرُوْ مارواه بِجَهْلِهِ سَأَرْكُ عَمْرًا لَا يَقُولُ وَلَا يَرْوِي  
٣ - وقال ابن السراج<sup>(٥)</sup> : إنه مأخوذ من الارتواء ؛ لأنه تمام البيت الذى يقع به الارتواء والاكتفاء .

٤ - وقال اللمنهورى<sup>(٦)</sup> : مأخوذ من الروية ؛ وهى الفكرة ، لأن الشاعر يفكر فيه .  
٥ - وقال الأب فوته<sup>(٧)</sup> : مأخوذ من الرواء أى المنظر الحسن ؛ لأن به عِصْمَةُ الأبيات وتماسكها ، ولولا مكانه لتفرقت عُصْبًا ، ولم تتصل شعراً واحداً .

ولا يكون الشعر مقفى إلا إذا اشتمل على الروى ، وتكرر في جميع الأبيات . فالروى فيه من التمكن ما ليس في غيره من الحروف اللازمة في القوافي ؛ لأننا قد نجد شعراً خالياً من بقية هذه الحروف ، ولا يوجد شعر مقفى يخلو من الروى .

(٣) القصول والنايات ٤٦٤ . والتخدد : المزال . والمكن : ما انطوى وتنفى من لحم البطن ، جمع حكنة .  
والصفند : الضخم الرخو .

(٦) الإرشاد ١٣٢ .

(٤) التتريش ٧٥ .

(٧) البسط ١١٢ .

(٥) ١٠١ .

ومن حروف المعجم ما يصلح أن يكون رويًا دون شروط ، وهي أغلب الحروف . ومنها ما لا يصلح إلا في ظل شروط أفصلها فيما يلي :

### الألف :

الألف أنواع متعددة يصلح بعضها ، ولا يصلح بعضها الثاني ، ولا يصلح فريق ثالث إلا عند جماعة من العرب .

(١) فالألف الصالحة اثنان :

الألف الأصلية ( غير الزائدة ) في الكلمة ، مثل أَلَفَ قَضَى ورَمَى ، قال الراجز<sup>(٨)</sup> :

ذَكَرْتُ والأَهْوَاءُ تَدْعُو لِلْهَوَى

وَالْعَيْسُ بِالرَّكْبِ يَجَاوِزُ الْبَرَى

- والألف الزائدة للتأنيث مثل حَبْلٌ أو لإلحاق الكلمة بالميزان الصرفي الذي فوقها مثل أَرْطَى اسم نبات .

(ب) والألف غير الصالحة أربعة :

١- أَلَفُ الإِطْلَاقِ التي تلحق القوافي المتحركة لإطلاق الصوت بها وإشباعه ، وتسمى

الترنم والإشباع ، مثل قول الشاعر :

لَا أَرَى الْمَوْتَ يَسْبِقُ الْمَوْتَ شَيْءٌ \* نَفَسَ الْمَوْتُ ذَا الْغَيْثِ وَالْفَقِيرَا

٢- الألف التي تلحق الكلمة لإيالة حركتها مثل أَلَفَ أَنَا وَحَيْهَلَا بمعنى أقدم<sup>(٩)</sup> .

قال عمرو بن مَعْلَى كَرِبَ :

قَدْ عَلِمْتُ سَلْمَى وَجَارَاتُهَا مَا قَطَّرَ الْفَارَسَ إِلَّا أَنَا<sup>(١٠)</sup>

٣- الألف المبدلة من تنوين المنصوب عند الوقوف ، في مثل رأيت زيدًا ، قال أحمد

شوقي :

قُمْ لِلْمَعْلَمِ وَهَلْ التَّجْيِيلَا كَادَ الْمَعْلَمُ أَنْ يَكُونَ رَسُولَا

٤- الألف المبدلة من نون التوكيد الحقيقية ، مثل قول المتنبي :

(٨) العيس : الإبل البيض . والركب : الراكبون فوق الإبل . والبرى : جمع بَرَّة ، وهي حلقة تعلق في أنف الجمل .

(٩) يذهب البصريون من التحويلين إلى أن الضمير في ( أَنَا ) هو الميزة والنون فقط ، وأن الألف الأخيرة زيدت لإيالة حركة النون . وعلى هذا المذهب بنى العروضيون ما أورده فوق ، أما الكوفيون فيذهبون إلى أن الضمير الكلمة كلها .

(١٠) قطر الفارس : أوقفه عن فرسه وصرعه .

بادِ هَوَاكَ ، صَبَرْتَ أَمْ لَمْ تَصْبِرْ يَا وَيْكَأَكَ إِنَّ لِمَ يَجْرُ دَمْعُكَ أَوْجَرِي<sup>(١١)</sup>  
(ج) والألف التي لم ترد رويًا إلا عند قوم - ولذلك أنكرها أكثر الكاتِبين في القوافي ،  
وحكم عليها المَرى بالشذوذ - ألفان أيضًا<sup>(١٢)</sup> :

١ - الألف الدالة على الاثنين ، في مثل قاما وقعدا .

٢ - الألف التي في آخر ضمير الغائبة كرايتها ، وضمير الغائبين كرايتها ، قال الشاعر :

وَيَلْحَقُ أَبْنَاؤُهُ كُلَّهُمْ وَيُدْرِكُ حَاجَتَهُ كُلُّهَا

ومها يكن من حال فالألف أقل وروداً في الروي من بقية الحروف غير الواو والياء ، قال  
المَرى<sup>(١٣)</sup> : « غير أن ما رويته ألف أضعف مما رويته دال أو حاء أو غيرهما من الحروف  
الصباح . ولو أن الراعي جعل الروي الحاء في قوله :

عَجِبْتُ مِنَ السَّارِينَ ، وَالرَّيْحُ قَرَّةٌ إِلَى ضَوْءِ نَارٍ بَيْنَ قَرَدَةٍ فَالْرَحَى  
فَلَوْ أَنِّي مَعَهَا (بالضحا) و(الحي) - لكان أقوى للنظم .

وقال الأخفش<sup>(١٤)</sup> : « وما جاء من الألفات الثلاث من الأصل رويًا أكثر من الواو  
والياء » . وربما كان سبب ذلك أن مجيء الألف رويًا يقصر الصوت المكرر عليها وحدها ،  
فيقل زمن الإيقاع ، وتحقق الموسيقى . أما تفوقها في العدد على الواو والياء فأظن أنه يرجع إلى  
أن امتداد الصوت بها أطول من امتداده بها .

وأطلق الأدباء على القصيدة التي تحتم بالألف اسم المقصورة ؛ لاختتامها بألف مقصورة  
(غير ممدودة) . وقد راجد المقصورات أن تلقى إعجاباً لم يضعف على الأعوام ، وهي تلك  
التي نظمها ابن دريد ، فعازذتها كثير من الشعراء .

### الهمزة :

لا تصلح الهمزة المبدلة من الألف عند الوقف أن تكون رويًا ألبتة ، مثل قولهم : هذه  
جُبْلًا في حَبْلِي<sup>(١٥)</sup> . وإنما تصلح الهمزة الأصلية . وعلى الرغم من ذلك ، اشترط التحليل

(١١) أراد تصيرُ بالتون الحقيقية ، فلما وقف عليها أبدلها ألفاً ، ومثله كثير في الكلام .

(١٢) الأخفش ٧٣ . التنوين ٧٥ ، ٧٨ .

(١٣) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٥ . والساوون : الساوون بالليل . وفردة والرحى : موضعان .

(١٤) ٧٠ .

(١٥) التبريزي ١٥٠ .

الترام حركة الحرف الذى قبلها : قال التنوخى مبيناً الشرط وعلته<sup>(١٦)</sup> : « والهمزة تكون روياء ، وهى فى ذلك بمنزلة الباء والذال . . . ورأى الخليل أن يجعل ما قبلها على وجه واحد من الإعراب ، مثل قول ابن هرمة :

إِنْ سَلِمَى - وَاللّٰهُ يَكْلُوْهَا - ضَنْتُ بِشَىءٍ مَا كَانَ يَرْزُوْهَا

فجعل ما قبل الهمزة فتحة ، وألزم نفسه ذلك . والغرض فيه أن الهمزة يُجَرَّأ عليها بالتخفيف . . وربما خُفِّفَتْ فاختلفت باختلاف الحركات التى قبلها ، فتصير دفعة وواواً ، ودفعة ياء ، ودفعة ألفاً . وإذا لزم الشاعر حركة واحدة لم يدخل هذا الاختلاف : ألا تراه لوخفف همزة ( يكلوها ) لقال : ( يكلها ) وكذلك ( يرزأها ) ، فعادت الهمزة فى الموضعين ألفاً بالإعلال . ولو أن مع هذه القوافى ( ضيئتها ) لجاز ، إلا أنه لوخفف لقال : ( ضيئتها ) بالياء . وكذلك لو أن معها ( جروؤها ) جاز ، إلا أنه لوخفف قال : ( جروؤها ) بالواو اعتباراً بالحركة التى قبل الهمزة . قال سعيد بن مسعدة : قد ناقض الخليل بهذا القول ، لأنه أجاز ( رأس ) مع ( فلس ) . ولو خُفِّفَتْ هذه الهمزة لصارت ألفاً تصلح للردف . ومن مذهب الخليل أنه لا يميز ( يئىء ) مع ( يسوء ) ثلثاً يُخَفَّفُ فيختلف .

#### التاء :

أشبهت التاء فى كونها فى بعض الأحيان ضميراً مثل شرتُ ، وخالفها فى كون صوتها أوضح ، فأدى هذا إلى امتناع بعض العلماء من جعلها روياء ، وعدّها وصلاً . ولكن غيرهم أنكروا ذلك ، ولم يفرق بينها وبين إختوتها من الحروف الصمحاء مثل الباء والذال . ولم يمنعهم رأيهم هذا من اعترافهم بشيء من الضعف فيها بصفتها من حروف الخمس . ولذلك التزم أكثر الشعراء القدماء معها حرفاً آخر تطوعاً منهم لتقوية صوتها ، كما فعل كثير عزة فى قصيدته :  
خَلِيلِيْ : هَذَا رَيْعٌ عَزَّةٌ ، فَأَعْيَلَا قَلَوَصِيْكَ ، ثُمَّ ابْكِيَا حَيْثُ حَلَّتِ<sup>(١٧)</sup>  
التى التزم فيها اللام مع التاء غير بيت واحد . وإن خالفهم العباسيون فلم يراعوا هذا الالتزام . وقرن الدكتور إبراهيم أنيس بين أنواع من التاء : فالتاء الأصلية أو التى تكون جزءاً من بنية الكلمة لا يفتقر عنها تكون روياء دون شروط ، كقصيدة البارودى :  
مَعَ الْخَلِيْ تَأَوَّهَى فَتَلَفَّتَا وَأَصَابَهُ عَجَبٌ فَقَالَ : مَنَ الْفَى ؟

(١٦) ٨١ . ويكلوها : يجرسها . ويرزوها : يصيبها . والفششى : الأصل . والجوؤى : المصدر .

(١٧) الريح : التزل . اعقل : اربط .

أما تاء التأنيث المنطوقة تاء فتستساغ حين تسبقها ألف مد<sup>(١٨)</sup> ، كقصيدة على الجارم :  
 أخرج الروضُ أطيبَ الثراتِ هات ماشتَ من قَرْبِكَ هات  
 زهرات تيه بالغصن زهواً وغصون تستيه بالزهرات  
 وإلا فلا بد من تقويتها بإشراك حرف آخر كصنيع كثير عزة .

### الكاف :

ينطبق كل ما قبل على التاء عليها سواء كانت ضميراً أو من أصل الكلمة ، ومثال القصائد  
 التي التزمت حرف مد قبل الكاف قصيدة على الجارم :  
 مالي فُتنتُ بَلَحْظِكَ الفتاكِ وسلوتُ كُلَّ مليحةٍ إلّاكِ  
 وقصيدة أحمد شوقي :  
 بيروت ، ياراحَ التَّزِيلِ وأُنْسِهْ يمضِ الزمانُ على لاأسلوكِ  
 ومثال القصائد التي التزمت حرفاً مع الكاف قصيدة أبي الأسود الدؤلي :  
 زهيرُ بن مسعودٍ أحقُّ بما أنى وأنت بما تأقٍ حقيقٌ بذالكِ

### الميم :

لاخلاف في وجوب وقوع الميم الأصلية رويًا غير الميم المتصلة بالضمير في ( هم وها )  
 و ( كم وكما ) -- فإنها في هذه الحالة يجوز أن تكون وصلًا . فإن كانت رويًا حسن أن يلتزم  
 معها الحرف الذي قبلها . وعلى أية حالة ، فإن مجيء مثل هذه الميم المرتبطة بالضمير وحدها في  
 روى قصيدة لا يكاد يتصور ، وإنما يكون ذلك في البيت أو البيتين . أما أن تكون كل أبيات  
 القصيدة مختمة بمثل هذه الميم فلا يكاد يقع في شعر الشعراء ، وإنما الذي يحدث عادة أن ترد  
 في ثنايا قصيدة رويها الميم الأصلية<sup>(١٩)</sup> ، كقول حافظ إبراهيم :  
 يُحييك من أرض الكنانة شاعرٌ شغوفٌ بقول العبقريين معرّم  
 أرقّ ساعةً ، وانظر إلى الخلق نظرةً تجدهم - وإن راق الطلاب - هم هم

(١٨) وفي هذه الحالة تأتي كلمات منية بناءً أخرى غير تاء التأنيث مثل هات .

(١٩) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٢٥٣ .

## النون :

تصلح النون رويًا إلا في حالتين : نون التنوين ، ونون التوكيد الحقيقية . وعلى المعرى عدم صلاحية الأخيرة بانقلابها ألفًا في الوقف ، ويصلح ذلك تعليلًا لأولاهما أيضًا ، قال (٢٠) : « فاما النون الحقيقية فلا يجوز أن تجعل رويًا ؛ لأن القافية موضع وقف ، وهذه النون تصير في الوقف ألفًا . فإن أريد بها الثقلية - إلا أنها خُففت للقافية كما تخفف لام (أضل) ودال (أشد) - فلا بأس أن تجعل رويًا ، لأنها في نية المثقلة » .

## الماء .

(١) إذا سكن ما قبل الماء وجب أن تكون رويًا ، إذ تعذر أن تكون وصلًا ، لأن الساكن لا يكون له وصل : وإنما الوصل للحرف المتحرك يولد مثل حركته . ولا فرق هنا بين الماء الأصلية في الكلمة مثل قول الشاعر :

أَلَا لَا قَبَّحَ الرَّحْمَا نُ ذَاكَ الْوَجْهَ مِنْ وَجْهِ  
لَهَا إِنَّ عَائِنَ النَّاسِ لَهُ فِي النَّاسِ مِنْ شَيْءِ  
والماء التي ليست من الكلمة وإنما ألحقت بها مثل قول الشاعر :

إِنْ قَلْبِي كَادَ يَكُوبُهُ ذُو دَلَالٍ لَا أَسْمِيهِ  
لَأَنَّ حَتَّى لَوْ مَشَى ذُرٌّ عَلَيْهِ كَادَ يُدْمِيهِ

وعلى الرغم من وضوح هذه القاعدة انحرف عنها جماعة من الأئمة الكبار مذهباً منهم أَوْخَطًا . . قال المعرى (٢١) : « وكذلك يجعلون ما قافيته (ثناياها) و (عطاياها) في جملة الألف ؛ وإنما ينبغي أن تكون في باب الماء ؛ لأنها الروى . ويجعلون ما قافيته مثل (يديه) و (عليه) في باب الياء . وكذلك ما بين على (محييا) و (فيها) ؛ وإنما ينبغي أن يكون النسب في هذا كله إلى الماء . ودل كلام أبى بكر السراج (المتوفى سنة ٣١٦) في الأصول على أن الروى الياء في قول الشاعر :

لَهَا أَشَارِيرُ مِنْ لَحْمٍ تَمَرُّهُ مِنْ الثَّمَالِ ، وَوَحْشٌ مِنْ أَرَانِيَا

(٢٠) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٩ .

(٢١) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤١ . والأشارير : القطع المستطيلة ، جمع إشراة . وتتمره : تقطعه ويحففه . والثمال : الثعالب . ووَحْشٌ : قليل . والأراني : الأرناب .



وهذا يشبه مذاهب المؤلفين ، ويجوز أن يكون مذهبا لابن السراج أو وهما منه لقلة عنايته بهذا النوع . وقد روى أبو الحسن العروصي الذي كان في صحبة الرازي أن أبا إسحاق الزجاج ( المتوفى سنة ٣١١ ) سئل عن الروي في قول الشاعر : ( ميلوا إلى الدار من ليل نحيبها ) فزعم أنه الياء ، فروجع في ذلك فلم يتقبل عنه ، وإنما ذكر أبو الحسن ذلك يعينه عليه ، لأن مذهب الحنبل والطبقة الذين بعده أن الروي الهاء . . .

(ب) ولا تصلح الهاءات الآتية أن تكون رويًا شريطة أن يكون ما قبلها متحركاً :

١ - الهاء المنقلبة عن تاء التانيث المربوطة في نحو عائشة وطلحة ، قال الإمام الشافعي :  
أُحِبُّ الصالحين ، ولستُ منهم لعلِّي أن أثال بهم شفاعة

٢ - هاء الضمير في مثل غلامه وغلामها ، سواء تحرك الضمير كقول الشماخ :

حامة بطن الواديين : ترننى سقائك من الغر الغوازي مطيرها<sup>(٢٢)</sup>  
أوسكن مثل قول الشاعر :

أخُ ماجدٌ ، لم يُخزني يومَ مشهَدٍ كما سيفُ عمرو لم تَخُنْهُ مضاربه<sup>(٢٣)</sup>

٣ - هاء الوقف التي تبين حركة الحرف الذي قبلها ، وتسمى هاء السكت ، وهاء الاستراحة ، مثل قول بعض جوازي العرب<sup>(٢٤)</sup> :

يا أَبَيْي ، ويا أَبَه  
حَسُنْتُ إِلا الرَّقِبَه  
فَزَرْنَنُهَا يا أَبَه  
كَيْفَا يَحْيى الخطبَه  
بأبلى مُقَرَّرَه  
للفحل فيها قَبْقَبَه

وتعد الهاء في هذه الأحوال الثلاثة وصلاً ، مثلها في ذلك مثل الألف والواو والياء التي للإطلاق . وسبب معاملتها معاملة هذه الحروف خفاء صوتها ، وصدورها من مخرج الألف ، وصلاحياتها لإيالة حركة الحرف الذي قبلها . قال الأخفش<sup>(٢٥)</sup> : « شبهوهن بالياء والواو

(٢٢) الفر : السحب البيضاء ، جمع غراء . والفوازي : الآتية في الغداة ، أي ما بين الفجر وشروق الشمس .

(٢٣) للشهد : للمركة .

(٢٤) الخطبة : الحاطيون . والمقرية : للمكرمة . والقبقة : الحدير . والهاء في الأبيات الثلاثة الأولى للوقف ، وفي الثلاثة

الأخيرة للتانيث .

(٢٥) (٢٥) : ١١ ، ١٢ ، ٧٨ .

والألف ، وإن كانت الهاء لا يجرى فيها الصوت فلأنها حرف ضعيف ، خفي المخرج فأشبهه بخفائه حروف اللين . ومع ذا إن مخرجها ومخرج الألف واحد ، وقد أجريت الألف مجراها . فبينوا بها حركة نون ( أنا ) في الوقف ، كما بينوا حركة ميم ( عمه ) في الوقف بالهاء . وقد بلغ من خفائها وخفتها أنهم إذا كانت هاء الإضمار التي للمذكر بعد حرف مجزوم أو ساكن ( مبنى على السكون ) ضمموه في الوقف ، فقالوا : اضربه ، وميته ، ولم تصربه . وقال بعضهم فكسر : ضربه ، وشتمته . سمعنا ذلك من العرب في ثاء التأنيث خاصة . فهذا يدل على خفاء الهاء وغموضها .

(جـ) تكون الهاء الأصلية المتحرك ما قبلها رويًا ، مثل قول رؤبة (٢٦) :

قالت أَيْلَى لى ، ولم أُسَبِّ  
ما العيش إلا غَفْلَةُ المَدْلُو

وذلك هو الجيد فيها ، غير أنها إذا اجتمعت هي وهاءات زائدة جاز ألا تكون رويًا وتصير وصلًا ، مثل قول الراجز (٢٧) :

أَعْطِيتُ فِيهَا طَائِعًا أَوْكَارَهَا  
حَدِيقَةً غَلْبَاءَ فِي جِدَارَهَا  
وَفَرَسًا أَنَّى ، وَصِيدًا قَارَهَا

فجعل الراء رويًا ، واستوت الهاء الأصلية في كره وفره مع الهاء الزائدة في جدارها . قال المعري (٢٨) :

« وإذا كان ما قبلها متحركًا ، وكانت من السينخ ، مثل ( الشَّبِيرُ ) و ( المشابه ) فإنها تكون رويًا ، كما قال رؤبة . . . وربما بُنِيت الأبيات على أن تكون موصولة بهاء الإضمار ، ثم جعلت معها الهاء الأصلية وصلًا ، أو بُدِئَ بالهاء الأصلية ثم دخلت عليها هاء الإضمار ، مثل أن بُنِيَ القصيدة على ( المكارة ) و ( المدَّارَه ) جمع مِدْرَه ( محام ) . . . ثم يجاء بعد هذا بـ ( ناره ) و ( جداره ) . وليس هو بعيد إلا أني أجمله ضعفًا في البنية » . وعلى الرغم من ذلك قال ابن جني : ووقعها وصلًا كثير منهم .

(٢٦) السية : ذهاب العقل من كبر السن . واللله : الساعى التلب الذاهب العقل من الحب والمم وغيرهما .

(٢٧) الغلباء : الكثيفة الشجر . والفاره : الخافق .

(٢٨) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٣ . والسينخ : الأصل .

## الواو :

قسمها علماء القوافي ثلاثة أصناف :

(١) الواو التي يجب أن تكون رويًا لا غير ، وهي :

١ - الواو المتحركة . كقول الشاعر :

إذا ما ترعرع فينا الغلامُ لما إنْ يُقال له : مَنْ هُوَ؟ (٢٩)

٢ - الواو الأصلية المتحركة الساكنة ماقبلها ، مثل دلو وعضو ، قال الراجز (٣٠) :

إني - إذا ماخذلتني دُلوي -

سقيتُ من حوضٍ غزيرِ الصَّبْوِ

مالم يكن في طرفٍ من شَكْوِ

٣ - واو الجماعة الساكنة المفتوح ماقبلها ، مثل اخشوا ، قال الراجز :

حدّثنا الراوون فيما رَوُوا

أن شرارَ الناسِ قومٌ عَصَوَا

وعلل الأخفش وجوب كونها هي والياء رويًا في هذه الحالة فقال (٣١) : « إنما منعه أن يَكُنْ وصلًا أمّن لسن على ماقبلهن ، فلم يشين المَدَّات » يريد عدم مجانسة الحركة السابقة عليها لها . ومهما يكن من شيء ، فالشعر الآتي على هذا النمط قليل . قال المعري (٣٢) : « فإذا انفتح ماقبل الواو في مثل (عَصَوَا) و(غَزَوَا) و(قَصَوَا) فالجماعة يجعلونها رويًا ، ولا يميزون أن تكون وصلًا . وذلك مفقود في أشعار الفصحاء ، إنما يجيء منه الشيء النادر ، ولعله مصنوع . ولو أن قائلًا بنى شعرًا على مثل (قَصَوَا) لآثرت له أن يلزم الضاد ، لأن ذلك أقوى للنظم ، وإن لم يفعل فليس بأبعد من تصييرهم الألف رويًا » .

٤ - الواو المشددة كمدعو ، قال :

وإن من شرائطِ العلُوِّ

العطفُ في البؤسِ على العدوِّ

(٢٩) على خلاف من بعض الناس في صلاحية هذه الواو - التي هي جزء من ضمير - أن تكون رويًا .

(٣٠) الشكو : القربة . يبدو أن ابن السراج ١٠٣ يرى أن هذا النوع جائز أن يكون رويًا لا واجب .

(٣١) ٧٢ . ويذهب ابن السراج في هذا النوع لمذهب من سبقه . وانظر التتويحي ٧٩ .

(٣٢) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٥ .

(ب) الواو التي يمتنع أن تكون رويًا ، وهي :

١ - واو الإطلااق : والعلة في ذلك أوردها الأخفش في صدد حديثه عنها وعن الألف والياء ، قال (٣٣) : « وإنما منعهن أن يكن رويًا أنهن ليس لهن أصول في الكلام ؛ وإنما هن مزيدات على ما قبلهن تمام الشعر ، وإنما زادوهن من بين الحروف لأن الشعر وضع للغناء والترنم . وأكثر ما يكون ذلك في آخر البيت . فزادوا حروفًا يجرى فيها الصوت . وذلك أن الصوت لا يجرى إلا في حروف المد واللين ، وهن الياء والواو الساكتان والألف » . وتسمى إلى هذا النوع الواو اللاحقة بالفعل المعتل المحزوم بحذف حرف علته مثل ( لم يغزو ) والواو اللاحقة للضمير مثل ( ضربتموه ) و ( غلامه ) .

(ج) الواو التي يجوز أن تكون رويًا أو وصلًا ، وهي :

١ - الواو الساكنة الأصلية أو المنقلبة عن أصل ، المضموم ما قبلها ، مثل يغزو ويغدو ، وكونها وصلًا أكثر عند الفصحاء . قال زهير (٣٤) :

صَحَا الْقَلْبُ عَنْ سَلْمَى ، وَقَدْ كَادَ لَا يَسْلُو وَأَقْفَرُ مِنْ سَلْمَى التَّعَانِيقُ وَالْقُلُ (و)  
وَقَدْ كُنْتُ مِنْ سَلْمَى مَسْنِينَ ثَمَانِيًّا عَلَى صَيْرِ أَمِيرٍ مَا يَمُرُّ وَمَا يَحْلُو  
٢ - الواو المخففة من المشددة مثل عدو ، قال الممرى (٣٥) : « وإذا خففت الواو من (عدو) و (عُدُو) في القافية فلا يمتنع أن تجعل رويًا ، وكونها وصلًا أكثر » .

٣ - واو الجماعة المضموم ما قبلها مثل كتبوا . ذهب أكثر العلماء إلى أنها يمتنع أن تكون رويًا ويجب أن تكون وصلًا . وإنما أفسد عليهم رأيهم أبيات منسوبة إلى مروان بن الحكم تناقضه ، قال :

هَلْ لَحْنٌ إِلَّا مِثْلُ مَنْ كَانَ قَبْلَنَا نَمُوتُ كَمَا مَاتُوا ، وَنَحْيَا كَمَا حَيُّوا  
وَيَنْقُصُ مِنْهَا كُلُّ يَوْمٍ وَلَيْلَةٍ وَلَا يَدُ أَنْ نَلْقَى مِنَ الْأَمْرِ مَا لَقُوا  
تُؤْمَلُ أَنْ تَبْقَى ، وَكَيْفَ بَقَاؤُنَا ؟ فَهَلَّا الْأَلَى كَانُوا مَضَوْا قَبْلَنَا بَقَا !  
فَنُؤْمَلُ وَهُمْ يَرْجُونَ مِثْلَ رَجَائِنَا وَلَحْنٌ مَسْتَفَى مَرَّةً مِثْلَ مَا فَنَا  
لَنَا وَلَهُمْ يَوْمَ الْقِيَامَةِ مَوْعِدٌ سُنْدَعَى لَهُ يَوْمَ الْحِسَابِ إِذَا دُعَا  
وَيُحْبَسُ مِنْهُ مِنْ مَضَى لاجْتِهَانَا بِمَوَاطِنِ حَقٍّ ثُمَّ نُجْزَى إِذَا جُرُوا

(٣٣) ٧٨ .

(٣٤) التعانيق والقل : موضعان . وصير الأمر : منتهاه .

(٣٥) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٤٦ .

فَهِم سَعِيدٌ سَعْدَةٌ لَيْسَ بَعْدَهَا شَقَاءٌ ، وَمِنْهُمْ بِالَّذِي قَدَّمُوا شَقُوا  
عَمَّوْا عَنْ هُدًى قَصْدَ السَّبِيلِ عَمَى الَّذِي رَأَاهُ وَقَرَّنَ قَدْ خَلَا قَبْلَهُمْ عَمَّوْا  
فَوَقَفُوا حِيَالَهَا مَوْقِفًا مَتَعَسِفًا ، وَأَبْوَا أَنْ يَبْتَغِفُوا بِهَا ، بَلْ كَادُوا يَنْكُرُونَ صَحْبَهَا . قَالَ  
الْمَعْرَى (٣٣٦) :

« وَإِذَا كَانَتْ لِلإِضْهَارِ فِي مِثْلِ (فَعَلُوا) وَ(قَتَلُوا) وَكَانَ مَا قَبْلَهَا مَضْمُومًا . وَلَمْ تَكُنْ فِي  
مِثْلِ (عَصَوَا) وَ(رَمَوْا) فَإِنَّمَا تَكُونُ وَصْلًا لِغَيْرِ . فَإِنْ جَاءَ غَيْرُ ذَلِكَ حُصْبٍ مِنْ عِيُوبِ الشَّعْرِ  
الَّتِي تَسْمَى الْإِكْفَاءَ وَالْإِجَازَةَ وَغَيْرَ ذَلِكَ . وَقَدْ وَجَدْتُ فِي أَشْعَارِ قَرِيشٍ شَعْرًا مَنَسُوبًا إِلَى مِرْوَانَ  
ابْنَ الْحَكَمِ قَدْ جَعَلَ الْوَائِي فِيهِ رَوِيًّا ، فِي مِثْلِ (دَعَوْا) وَ(لَقَوْا) فَإِنْ صَحَّ ذَلِكَ فَلَيْسَ بِأَبَدٍ  
مِمَّا بَنَى عَلَى الْأَلْفِ ، وَذَلِكَ قَلِيلٌ نَادِرٌ .

وَالْوَاوُ الْمَضْمُومُ مَقْبَلُهَا فِي مِثْلِ (فَعَلُوا) لَا تَكُونُ إِلَّا وَصْلًا ، وَلَيْسَ عَلَى الشَّدُوذِ تَعْوِيلٌ .  
وَلَا أَعْرِفُ لِأَحَدٍ مِنْ أَهْلِ الْفَصَاحَةِ مِثْلَ آيَاتِ مِرْوَانَ .

وَلَمْ يَشُدَّ عَنْ هَذِهِ الْجَمَاعَةِ غَيْرَ الْأَخْفَشِ الَّذِي اعْتَرَفَ بِهَذَا الْخَطِّ مِنَ الشَّعْرِ ، وَعَلَّاهُ أَيْضًا ،  
فَقَالَ (٣٣٧) : « وَقَدْ تَجَمَّلَ يَاءُ اضْرَبْنِي ، وَوَاوُ اضْرِبُوا رَوِيًّا ، لِأَنَّهَا بُنِيَتْ مَعَ الْكَلِمَةِ ، وَجَاءَتَا  
لِمَعْنَى فَأَشْبَهَتَا الْوَائِي وَالْيَاءَ اللَّتَيْنِ مِنَ الْأَصْلِ ، وَإِنْ لَمْ تَكُونَا فِي قُوَّتَيْهَا » .  
وَيَخْتَامُ الْقَوْلُ فِي الْوَائِي بِأَنْ أَقُولَ مَا قَالَ الْمَعْرَى مِنْ قَبْلِ (٣٣٨) : « مَا بَنَى عَلَى الْوَائِي قَلِيلٌ  
جَدًّا لِأَنَّ الْعَرَبَ إِنَّمَا كَانَتْ تَتَّبِعُ أَشْرَفَ الْكَلِمِ فِي السَّمْعِ » .

#### الياء :

تَكَادُ تَمَاطِلُ الْوَائِي فِي أَحْكَامِهَا ، فَتَنْقَسِمُ الْأَقْسَامُ الثَّلَاثَةُ التَّالِيَةُ :

(١) الْيَاءُ الَّتِي يَجِبُ أَنْ تَكُونَ رَوِيًّا ، وَهِيَ :

١ - الْيَاءُ الْمُتَحَرِّكَةُ ، مِمَّا كَانَتْ وَكَانَتْ حَرَكَةُ الْحَرْفِ الَّذِي قَبْلَهَا . قَالَ الشَّاعِرُ :

يَقُولُونَ : لَيْلَى بِالْعِرَاقِ مَرِيضَةٌ فَيَا لَيْتَنِي كُنْتُ الطَّبِيبَ الْمُدَاوِيَا

٢ - الْيَاءُ الْوَاقِعَةُ بَعْدَ حَرْفٍ سَاكِنٍ : تَحَرَّكَتْ هِيَ أَوْ سَكَتَتْ ، مِثْلُ قَوْلِ الشَّاعِرِ :

أَجَلُّ النَّاسِ - إِنْ فَخَرُوا - نَصَابًا وَأَكْرَمُهُمْ - إِذَا اخْتَبَرُوا - سَجَايَا (٣٣٩)

(٣٣٦) الْمَرْجِعُ نَفْسُهُ ٤٣ . وَانْظُرِ التَّوْحَى ٧٩ ، وَالْحَرُورِيُّ الْعَيْنُ ٩٤ .

(٣٣٧) ٧٣ .

(٣٣٨) شَرْحُ لُزُومٍ مَا لَا يَزَامُ ١ : ٤٦ .

(٣٣٩) النَّصَابُ : الْأَصْلُ . وَالسَّجَايَا : الطَّبَائِعُ وَالْأَخْلَاقُ ، جَمْعُ سَجِيَّةٍ .

٣ - الباء الساكنة الواقعة بعد حرف ساكن ، مثل عَصَاً وَهَوًى .

٤ - ضمير المخاطبة المفتوح ما قبله ، مثل اخشى<sup>(١)</sup> .

٥ - الباء المشددة ، سواء كانت للنسب ، مثل قول سُديف يجرى السفاح على الأمويين :

فَصَعَ السيفَ ، وارفع السوطَ ؛ حتى لا ترى فوق ظَهْرِهَا أُمُويًا  
أو كانت لغير النسب ، كقول الشاعر :  
تَأَنَّ في الشيء إذا رُمِّته فتُدْرِكُ الرُّشدَ من النِّى  
واختلف العلماء في التشديد : فقرر الجرمي والسيرافي التزامه ، ولم ير الخليل والأنخفش  
التزامه بل جملاه أحسن فقط .

(ب) الباء التي يمتنع أن تكون رويًا ، وهي :

١ - ياء الإطلاق : للسبب الذي منع بقية حروف الإطلاق . قال أحمد شوقي :  
رِيمٌ على القاع بين البان والعلم أحلَّ سفكَ دمي في الأشهر الحرمِ (ى)  
لما رنا حدثني النفسُ قائلةً : يا ويحَ جنبك بالسهمِ المصيبِ ريمِ ا  
وتندرج تحته الياء التي تلحق الفعل المعتل المحزوم بحذف حرف العلة عند إطلاقه مثل ( لم  
يرمى ) ، وتلحق الضمير مثل ( يهيى ) في ( يهم ) و ( غلا يهيى ) في ( غلامه ) .

(ج) الباء التي يجوز أن تكون رويًا أو وصلًا ، وهي :

١ - الباء الأصلية أو المنقلبة عن أصل ، والمكسور ما قبلها ، مثل يرمى والقاضى ،  
والأحسن أن تكون وصلًا . قال الشاعر :

نروح ونغدو لحاجاتنا وحاجةً من عاش لانتقى  
تموت مع المرء حاجاته وتبقى له حاجةً ما بقى

٢ - الياء الأولى من صيغة فَعِيل مثل بَيَّ وَزَيَّ . قال الراجز :

ألم تكن حلفت بالله العليُّ  
أن مطاياك لمن خير المَطِي

٣ - الياء المخففة من المشددة في النسب وغيره . قال الشاعر السابقة أبياته :

أشَابَ الصغير ، وأفى الكبير سر مرَّ الليالى ، وكرَّ العشى

(١) يغم من قول ابن السراج ١٠٣ أنها جائزة لا واجبة .

إذا لَيْلَةٌ هَرَمْتُ يَوْمَهَا أَتَى بَعْدَ ذَلِكَ يَوْمٌ فَتَى  
نُورُحٌ وَنَغَشُو لِحَاجَاتِنَا وَحَاجَةٌ مِنْ عَاشٍ لَا تَنْقُضِي

٤ - الباء الضمير المكسور ما قبلها شأنها شأن واو الجماعة المضموم ما قبلها ، ذهب أكثر العلماء إلى امتناع أن تكون رويًا ، وأجازه الخليل والأخفش على قلة ، وللسبب الذي أوردته في الواو . قال الراجز :

إِنِّي أَمْرُو أَحْمَى فِيمَا رَ إِخْوَنِي  
إِذَا يَرُونُ مُنْكَرًا يَرُومُونُ فِي

وعلى قلة هذا النوع - حكم العلماء بأن مجيء باء المتكلم المضافة رويًا في مثل غلامي أقل منه .

وخلاصة هذه الجولة أن الحروف جميعاً تصلح أن تكون رويًا ، وأن أكثرها يجب عدها كذلك إلا حروفاً معينة حرمتها ظروف معينة من هذه الصلاحية . وتبين فيها قسمين :

قسماً يتمتع أن يكون رويًا ألبتة ، ويتكون من :

- ألف الإطلاق ، والمبينة للحركة ، والمبدلة عن التنوين وعن نون التوكيد الحقيقية .  
- الهزمة المبدلة من ألف السكت .

- التنوين بأنواعه المختلفة ، ونون التوكيد الحقيقية .

- هاء السكت ، وهاء الضمير المتحرك ما قبلها ، والمنقلبة عن تاء التأنيث .

- واو الإطلاق ، واللاحقة بالضمير .

- ياء الإطلاق ، واللاحقة بالضمير .

وقسماً يجوز أن يكون رويًا وألا يكون ، ويتكون من :

- الألف الأصلية ، والمزيدة للإلحاق أو التأنيث ، وضمير المثنى ، واللاحقة بالضمير ،

على خلاف في الأخيرتين .

- تاء التأنيث المنطوقة تاء لاهاء عند بعض الناس .

- كاف الخطاب عند بعض الناس .

- الميم الواقعة بعد هاء الضمير وكافه .

- الهاء الأصلية المتحرك ما قبلها .

- الواو الأصلية الساكنة المضموم ما قبلها ، والمخففة من المشددة ، وعند بعض الناس

الضمير المضموم ما قبلها .

— الياء الأصلية الساكنة المكسور ما قبلها ، والمخففة من المشددة وياء فعيل الأولى ، وعند بعض الناس الضمير المكسور ما قبلها .

وإذا كان الحرف من هذا القسم الأخير وصلاً وجب التزام الحرف الذي قبله ليكون رويًا . فإذا لم يلتزم وجب العدول عن عد هذا الحرف وصلاً ، وتعين عده رويًا . كذلك يجب أن يعد الحرف منها وصلاً إذا ما اجتمع هو في قوافي بقية الأبيات ومالا يصلح أن يكون رويًا : كالأبيات الرائية الثلاثة التي أوردتها في الحديث عن الهاء ؛ فإن الهاء من (كارها) و(فارها) أصلية ، فتصلح أن تكون رويًا أو وصلاً ، غير أن الهاء من (جدارها) ضمير تحرك ما قبله فلا تصلح أن تكون رويًا ، ويجب أن تكون وصلاً ، ويؤدي ذلك إلى وجوب أن تكون الهاء وصلاً في كل الأبيات .

وحاول التنوخي أن يكفل أسباب السلامة والاطمئنان للروى ، فأتى بحكمه المطلق<sup>(٤١)</sup> : « الأحسن في كل ما وقع فيه اختلاف أن يجعل وصلاً » . وربما كان متأثرًا في ذلك بأستاذه أبي العلاء المعري<sup>(٤٢)</sup> الذي رفض كل ما خالف القواعد العامة التي قررها العروضيون ، وعده شاذًا .

وأرجع الدكتور إبراهيم أنيس<sup>(٤٣)</sup> الخلاف في مجيء هذه الحروف رويًا إلى « أنها جميعاً قد تقع لوائح للكلمات ، ولا تكون منها أصلاً من أصول الكلمة . وأساس الروى والشعر بموسيقاه مبنى على كونه جزءاً من بنية الكلمة . فاللواحق — وإن اتصلت بالكلمات — شعر بانفصالها عنها واستقلالها » .

وعلى الرغم من صلاحية الصالح من هذه الحروف أن يكون رويًا لم تأت في الشعر على قدر واحد ، بل كان منها الكثير الشيع والمتوسطة والنادرة ، على تفاوت بينها تبعاً للبيئة التي نظم الشعر فيها ، والعصر الذي أنتجه ، والشاعر الذي أبدعه ، بل والجمهور الذي خاطبه الشاعر .

وقد فطن المعري إلى شيء من ذلك ، فأصدر أحكامه التي أوردتها على الألف والواو والياء ، إلى جانب ما أصدر على استخدام بعض كبار الشعراء لعدد من الحروف الصحاح . قال (٤٤) :

(٤١) ٨٦ .

(٤٢) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٧

(٤٣) موسى الشعر ٢٥٥ .

(٤٤) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٣٩ . تحرى الطبعة الحليّة من ديوان امرئ القيس على أبيات غائبة ٣٥٧ ، ومن ديوان البحترى على أبيات ثالثة (٣٩٣ - ٦) وغالية (٤٨٥ - ٨) وغينية (١٣٤٣ - ٥) .



« فأما المتقدمون فقلما ينتظمون بالروى بحروف المعجم ؛ لأن ما روى من شعر امرئ القيس لا نعلم فيه شيئاً على الطاء والظاء ، ولا الشين ولا الخاء ، ونحو ذلك من حروف المعجم . وكذلك ديوان النابغة ليس فيه روى بنى على الصاد ولا الضاد ولا الطاء ، ولا كثير من نظائره . وهذا شيء ليس بنحى . وهذا أبو عباد ( البحرى ) ، وله شعر جم ، ولا أعلم - فيما روى له - شيئاً على الخاء ولا الغين ولا التاء ، إلا أن يكون شاذاً لم يثبت فى أكثر النسخ . وإذا اتفق لهم أن يميثوا بالحرف قلماً يستوعبون مجيئه على كل الحركات . وإن استعملوه فى حال الحركة جاز أن يُلغوه من حال الإسكان . مثال ذلك أن أبا الطيب ( المتنبي ) استعمل الهزمة المضمومة والمكسورة ، ولم يستعمل المفتوحة ولا الساكنة ، واستعمل السين المكسورة دون المفتوحة والمضمومة والساكنة ، وكذلك جرى أمر الشعراء المتقدمين والمحدثين . »

وإذ كان اهتمام الممرى بالقوافى أعظم من اهتمام غيره بها بسبب ما التزمه فيها خرج من تجاربه فيها بتصنيف يقسم الروى ثلاثة أنواع<sup>(٤٥)</sup> :

- ١ - القوافى الدُّلَل : وهى التى كثر دورانها على الألسن قديماً وحديثاً .
  - ٢ - القوافى الثُّرَر : وهى التى قلَّ استعمالها عن سابقها ، كالجم والزأى .
  - ٣ - القوافى الحوش : وهى المهجورة التى تكاد لا تستعمل .
- والأمر الذى يؤسف له أن أبا العلاء لم يفرق حروف الهجاء على هذه الأقسام الثلاثة التى أتى بها ، ولكن ما فاتته قام به الدكتور عبد الله الطيب<sup>(٤٦)</sup> فى العصر الحديث ؛ فقد تمسك بتصنيف الممرى ، ثم وزع عليه الحروف على النحو التالى :
- القوافى الدُّلَل : ء ب ت ج د ر س ع ف ق ك ل م ن يا .

القوافى الثُّرَر : ز ص ض ط ه و .

القوافى الحوش : ث خ ذ ش ظ غ .

ولم يكتب الدكتور الطيب بها التوزيع المجرد ؛ لأنه شعر أن الحروف التى وضعها فى الصنف الواحد تتفاوت فيما بينها فى السهولة والشيوع وبجىء القصائد أو المقطوعات الجياد فيها ، وأن هناك عوامل خارجية تناح للحرف فتمنحه سهولة أو صعوبة أكثر مما له . وتمثل هذه العوامل فى حركة الروى ، واتصالها بحرف آخر ، ونوع القافية التى يرد فيها ، ووزن القصيدة التى يقفها :

(٤٥) المربع السابق ٤٩ .

(٤٦) للرشد ١ : ٤٤ - ٦٥ .

فالتون أسهل القوافي الدليل ؛ لما يعترها من حالات الإسناد والجمع والتثنية ، ولما يقع فيها من الصفات والجمع على وزن فعالن .

والهم واللام أحلاها ، لسهولة مخرجها ، وكثرة أصولها في الكلام من غير إسراف . يليها الياء والراء والدال .

والعين فيها شيء من العسر .

والقاف يتحاماها الشعراء .

والفاء صعبة جداً . وربما كانت أصعب من القاف .

والسين أصولها في المعاجم أقل عدداً من الفاء أو القاف .

والحاء دون الجيم في العسر .

والجيم حرف خداع ، ظاهره فيه الرحمة ، وباطنه من قيله العذاب .

والهمزة قريبة من الدليل ، لكثرة ماورد فيها من الكلمات ذوات الألف الممدودة للتأنيث

والإلحاق ، زيادة على اللواتي فيهن الهمزة الأصلية ، ومع هذا فهي ليست من الدليل حقاً .

والشعراء يتنبهون طريقها ؛ لأن مخرجها فيه قبح .

والضاد في القوافي النفر أيسر من العباد قليلاً .

والهاء الأصلية عسرة للغاية ، وثقيلة غاية الثقل .

هذا ماوصل إليه عندما نظر إلى القوافي في ذاتها . فلما أضاف إلى اعتباره حركاتها ، قال :

الناء المكسورة قريبة من التون في السهولة ، في قافية المتواتر بشرط تقديم ألف مد عليها ،

ثم في قافية للتدارك بدون شرط .

الكاف المضمومة أعسر ماتكون ، أما المفتوحة والمكسورة فأيسر لإمكان استعمال الضمائر .

الحروف المشددة كلها عسرة ولا سيما إن حافظ الشاعر على تشديد الروى في القصيدة

كلها ، بل الحروف الدليل أنفسها يصعب بعضها إذا شدد كاللام والتون .

ومثال الحروف التي تغير من طبيعة الروى إذا ما اتصلت به : ألف الإطلاق التي اتصلت

بالياء فأكثرت منها جداً ، وخاصة في بحر الطويل ، وأكثر اعتماد الشعراء فيها على ياء المتكلم

وجميع المقوص المكسرة .

وأضيف إلى ما قال في الناء ما قال في قافية المترادف : إنها من أعسر القوافي ، وخاصة إذا

كان الساكنان صحيحين أو كان الحرف الأول منها واواً أو ياء ساكنة مفتوحاً ما قبلها ؛ وإن

قافية المتواتر أحسن حظاً من الجياد في حرف الناء .

أما الأوزان فقد مر علينا تعرضه لها في (يا) ويمكن أن نضيف إليه قوله :  
 إن القافية الساكنة (المقيدة) التي لم يسبقها حرف مد غير كثيرة ، وفيها عسر شديد في  
 البحور الطوال إلا الرمل والمتقارب لثقتها ؛ وأقواله الأخرى التي استعملها من إعجابه ببعض  
 القصائد مثل القول بأن الجيم أكثر ما استعملت عند القدماء في الوافر والطويل والرجز ،  
 والسين أكثر استعمالها في الخفيف والمنسرح والسريع ثم البسيط .

وحذر من القوافي الدلال وخاصة النون المخففة والياء المتصلة بألف الإطلاق ؛ لما تتميز به  
 من سهولة يتبعها الإسهاب والثثرة والإسفاف ؛ واحتج بالصعوبة المتمثلة في الكاف  
 المضمومة ؛ لأن الإجادة في مثلها تدل على فحولة متأصلة ، ولكنه لم يذهب بالصعوبة إلى  
 المنتهى ؛ فقد رفض القوافي الخوش ؛ لأنها جميعاً لم يأت منها إلا الفث ، وما دخلت الحاء  
 منها شعراً إلا أفسدته .

وأخيراً أتى بمجموعة من الأحكام القائمة على ذوقه الشخصي ، تقول : إن روائع الميم  
 واللام كثيرة ، والقصائد الجياد من العين والفاء والسين كثيرة ، ومن القاف والتاء المكسورة  
 والياء المنصوبة المطلقة قليلة ؛ وإن جياد الحاء أكثر من جياد الميم ، وإن متخيرات الجيم قليلة  
 جداً ؛ وإن مقطوعات القاف الجيدة أكثر من طولها الجيدة ؛ وإن مقطوعات الفاء والحاء  
 أحسن من مطولاتها على وجه الإجمال وأجود وأحق بالاختيار .

وإذا كان الدكتور الطيب اتجه انجهاً متأثراً بنوازه الشخصية وذوقه الخاص كثيراً ، فإن  
 الدكتور « إبراهيم أنيس »<sup>(٤٧)</sup> أقام أحكامه على الإحصاء المجرد أو كاد ، فقسم الحروف في  
 مجيئها رويماً أربعة أقسام :

١ - الكثيرة الشبوع - وإن اختلفت نسبة شبوعها في أشعار الشعراء - وهي :  
 ر ل م ن ب د .

٢ - المتوسطة ، وهي : ت س ق ك ع ح ف ي ج .

٣ - القليلة ، وهي : ض ط هـ .

٤ - النادرة ، وهي : ذ ث غ خ ش ص ز ظ و .

ووفق كثيراً حين حاول أن يعلل هذه الظاهرة ، فقال : « ولأتعزى كثرة الشبوع أو قلتها  
 إلى نقل في الأصوات أو خفة بقدر ما تعزى إلى نسبة ورودها في أواخر كلمات اللغة ؛ فالدال  
 مثلاً نجىء في أواخر كلمات اللغة العربية بكثرة ، ولكن شبوعها في اللغة عامة ليس بالكثير ، بل

ربما قل عن العين والفاء . ومع هذا فجيء الدال رويًا يزيد كثيراً على مجيء كل من العين والفاء . وليست تتطلب الزاى جهداً عضلياً يبرر ندرة ورودها رويًا .

وقد عرضت تصنيف الدكتور إبراهيم أنيس على الدراسة الإحصائية لجذور مفردات اللغة العربية ، التي قام بها الدكتور على حلمى موسى فى الحاسب الإلكترونى ، فوجدتها تتفق معه اتفاقاً عاماً ، وتختلف فى بعض الأجزاء .

فالترتيب الذى خرج به لشيوعها فى الموضع الأخير من الكلمة كما يلى مع استبعاد حروف اللين .

الراء	٤٩٤	المهزة	١٨٥
الميم	٤٨٩	الزاى	١٦٥
اللام	٤٦٢	الكاف	١٤٠
الباء	٣٤٤	التاء	١٣٤
النون	٣٤٤	الصاد	١٣٣
الدال	٢٨٨	السين	١٢٧
السين	٢٨٣	الثاء	١٢٢
العين	٢٨٣	الحاء	١٠٩
الفاء	٢٧٩	الهاء	٩٨
الطاء	٢٦٨	الضاد	٨٧
القاف	٢٦٨	الغين	٧٢
الجيم	٢١١	الدال	٥٩
الخاء	١٩٤	الظاء	٥٠

وإذن فالحروف الكثيرة الشيع فى اللغة فى الموضع الأخير من جذورها يمكن أن نقول : إنها الراء والميم واللام والباء والنون ؛ والمتوسطة الشيع هى : الدال والسين والعين والفاء والطاء والقاف والجيم ؛ والقليلة : الحاء والمهزة والزاى والكاف والتاء والصاد والسين والثاء ، والنادرة : الحاء والهاء والضاد والغين والدال والظاء .

وعلى الرغم من ذلك يجب أن أعد هذا الترتيب والتصنيف نظريين ؛ لأن الدراسة الإلكترونية قامت على مفردات معجم صحاح الجوهري ، وهو من المعاجم المتوسطة التى قد

تعطى المعاجم الكبيرة كلسان العرب وتاج العروس صورة مغايرة لصورتها . أضيف إلى ذلك أن ما يلحق هذه الجذور من زوائد للتأنيث كماء فاطمة وفاطيات وألف حبلى ، والوصف كألف ونون غضبان ، والتثنية والجمع كالألف والواو والياء مع النون في ( الولدان والولدين والمؤمنون ) ومن ضمائر مثل ( تجتهدان وتجتهدين وتجتهدون ) ورأهما ورآهم ، وأمثالها لم يدخل في حصر الحاسب الإلكتروني ، ولكنه يدخل حتماً في اعتبار الباحث عن الروى .

### مواضع الروى

وللروى ثلاثة مواضع في البيت :

١ - فإذا كان الشعر محتوماً بأحد الحروف التي لم يختلف في صلاحيتها للروى ، أو لم تخضع صلاحيتها لشروط معينة . أو كان مقيداً - كان الروى آخر حرف في البيت ، مثل الزاى في قول الشاعر :

نَهْنَهُ دَمَوْعَكَ إِنَّ مِنْ يَبْكِي مِنَ الْحَدَثَانِ عَاجِزٌ<sup>(٤٨)</sup>

٢ - وإذا كان محتوماً بأحد هذه الحروف ، وقد صدقته صلاحيتها للروى - كان الروى الحرف قبل الأخير ، مثل الباء في قول أبي العلاء المرعى :

وَمَا زَالَتْ الْأَيَّامُ وَهِيَ غَوَافِلٌ تُسَدُّ سَهْمًا لِلْمَنِيَةِ صَائِبًا

٣ - وإذا كان محتوماً بألف قبلها هاء لاتصلح للروى - كان الروى الحرف الذى قبل الهاء ، مثل الباء في قول الشاعر :

فِي لَيْلَةٍ لَا تَرَى بِهَا أَحَدًا يَحْكِي عَلَيْنَا إِلَّا كَوَاكِبًا

### أقسام الروى وفق حركته

ينقسم الروى - تبعاً لحركته أو سكونه - قسمين :

١ - الروى للمقيد : وهو الساكن ، سمي بذلك لتقييده عن انطلاق الصوت به ، مثل قول الشاعر :

مَا هَاجَ حَسَنَ رَسُومِ الْمُقَامِ وَمَطْمَنُ الْحَيِّ ، وَمَبْنَى الْحَيَامِ<sup>(٤٩)</sup>

(٤٨) نهته : كثف . والحديثان : أحداث الدهر ومصائبه .

(٤٩) الرسوم : الأطلال وما بقى من غرائب المنازل . والمطمئن : الرحيل .

وينقسم بدوره إلى ضربين :

(١) المقيد الذي يتم به وزنه ، مثل قول رؤبة :

وقاتم الأعاقِ خاوي المحرق

فإن وزنه متفعّلن مستفعّلن مستفعّلن . فإن زدت فيه حركة كانت فضلاً على البيت .

(ب) المقيد الممدود عما هو أقصر منه ، مثل قول أحمد شوق :

سنونٌ تُعاد ، ودهرٌ يُعيدُ لعمرِكَ مافي الليالي جديدٌ

فإن وزن شعره الأخير فعولٌ فعولن فعولن بمد تفعيلته الأخيرة التي أصلها فعلٌ .

وأجاز العلماء في القوافي المقيدة أن تختلف في الإعراب والتخفيف والتشديد ، مثل قول

امرئ القيس :

أغادى الصُّبوحَ عند هـ و فرّقتي وليداً ، وهل أفنى شباني غير هـ (٥٠)

أصلها هـ بالتشديد والجر . ثم قال في القصيدة نفسها :

إذا ذقتُ فاهها قلتُ : طعمٌ مُدامٌ معتقٌ مما يحى بها التَّجَرُّ (٥١)

فأتى بالروى مخففاً وأصله الرفع . ثم قال :

سمحةٌ ذا ، وپرّ ذا ، ووفاءٌ ذا ونائلٌ ذا ، إذا صحبا وإذا سكر

فأتى به مخففاً عن أصل مفتوح .

والروى المقيد قليل الشيع ، وهو في شعر الجاهليين أقل منه في شعر العباسيين ، لأن الغناء

في العصر العباسي التأم هو والروى المقيد (٥٢) .

٢ - الروى المطلق ، وهو المتحرك الموصول ، سمي بذلك لإطلاق الصوت به . وهو الكثير

الشائع في الشعر العربي .

ومن الشعر ما يجوز فيه التقيد والإطلاق ، وسبب ذلك أن في وزنه تفعيلات طويلة

ومتوسطة وقصيرة . والبحور التي يتفق فيها ذلك هي :

١ - المتقارب : لأنه فيه فعولن وفعل ، وبينها فعول . قال أمية بن أبي عائذ الهذلي :

ألا يا قومٍ لطيف الحيا ل أرّق من نازح ذي دلال (٥٣)

(٥٠) أغادى : أبكر . والصُّبوح : شراب الصباح . وهر وفرّقتي : اسم امرأتين .

(٥١) اللدام : الخمر . وللمقّة : القديمة . والتجر : التجار .

(٥٢) إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر ٢٦٠ .

(٥٣) النازح : البعيد .

يجوز أن تسكن اللام فيكون وزنه فعولٌ ، وأن تحرك بالكسر فيكون وزنه فعولن .

٢ - الرمل : لأنه فيه فاعلاتنٌ وفاعلنٌ ، وفاعلانٌ بينهما ، قال زيد الخيل :

يا بني الصبيداء ، رُدُّوا فرسى إنما يُفَعِّلُ هذا بالدليل

إذا أسكنت اللام كان وزنه فاعلانٌ ، وإذا كسرت كان وزنه فاعلاتنٌ ، وكلاهما جائز .

٣ - الكامل : لأنه فيه متفاعلاتن ( يسمى المرفَّل ) ومتفاعلن ، وبينهما متفاعلانٌ ،

قالت سبيعة بنت الأحب :

أُبْنَى : لا تغلُم بمكـ سكة لا الصغير ولا الكبير

يجوز تسكين الراء ويكون وزنه متفاعلان وفتحها ويكون الوزن متفاعلاتن .

٤ - الطويل : وقد اختلف العلماء فيه ، فرفض الخليل أن يميز فيه التقييد والإطلاق .

وأباحه الأخفش إذا كان آخره مفاعيلن ، لأنه إذا قيد جاء على مفاعيلٌ ، وهى بين مفاعيلن

وفعولن ، كقول الشاعر :

كان عتيقاً من مهارة تغلب بأيدى الرجالو الدافنين ابن عتاب

وقد فرَّ حصنٌ هارباً ، وابنُ عامرٍ ومن كان يرجو أن يثوب لها آب

ويدعى ابن السراج<sup>(٥٤)</sup> أن الأخفش اشترط لهذا الجواز تماثل الشطرين في التفعيلات ،

ثم يرد عليه بأن ذلك يراعى في التصريح فقط . ولم أجد هذا الشرط في كتاب الأخفش<sup>(٥٥)</sup> .

ويزعم المتنوخى<sup>(٥٦)</sup> أن الأخفش أجاز هذا التقييد ليرى امرأ القيس من الإقواء الذى يعيب

قوله :

أحفظل : لوأحسستم ووفيتم لأنيت خيراً صادقاً ولأرضان

ثيابُ بنى عوفٍ طهارى نقيّة وأوجههم بيضُ المشاهد غران<sup>(٥٧)</sup>

فلو أطلق البيتان لصار الأول مكسوراً ( ولأرضانى ) والثانى مضموماً ( غران ) . ولكن

الأخفش<sup>(٥٨)</sup> في كتابه يروى هذا التقييد عن سمع العرب .

\* \* \*

واتفق شعراء العرب في آخر مراحل تطوّرهم الفنى على توحيد حرف الروى وحركته ،

ولكنهم لم يصلوا إلى هذا الاتفاقى في يسر وسرعة ، بل تحبّطوا آماداً طويلة بين الحروف المتقاربة

(٥٧) القران : البيض ، جمع الأغر .

(٥٨) ٩٢ .

(٥٤) ١٠٢ .

(٥٥) ٩٢ .

(٥٦) ١٠٩ .

الجرس والمتباعدة ، فارتكبوا ماسماه العروضيون بعدد بالإكفاء والإصراف ؛ كما تحبطوا بين الحركات المختلفة ، فوقعوا فيها سمي بالإقواء . . إلى أن تمت لهم السيطرة على لغتهم ، ورهافة الحس الموسيقى ، فتخلصوا من كل ما شاب شعرهم .

### الوصل

الوصل الحرف الذي يلي الروى المتحرك ، سمي بذلك لأنه وصل حركة الروى : أى أشبعها ، أولأنه موصول به . والسبب فى الوصل كون آخر الوزن مبنياً على السكون لانقطاع الوزن عنده ، وكونه تمام البيت الذى يسكن عنده<sup>(٥٩)</sup> . ولما كان الروى الساكن يتعذر مد الصوت بعده استحالة وصله ، والوصل حرف غير ضرورى فى البيت . ولكنه إن وجد لزم فى القصيدة كلها .

واتفق علماء القوافى على أربعة حروف ترد وصللاً بدون منازع ، وهى :

١ - حروف المد الثلاثة : الألف ، والواو الساكنة المضموم ما قبلها ، والياء الساكنة المكسور ما قبلها ، ووصلوا بها لأن الصوت يجرى بها أكثر مما يجرى بغيرها ، ولأنها زوائد تتبع ما قبلها . فأتبعوا المضموم واوا ؛ لأن الضم والواو جنس واحد ؛ والمكسور ياء ؛ لأن الكسر والياء جنس واحد ؛ أما الألف فلا تسبقها إلا الفتحة دائماً<sup>(٦٠)</sup> .

ولا فرق بين الحرف الأصلى أو الزائد لدلالة جديدة أو لغرض ما فى هذه الصلاحية ، فتكون الألف الوصل أصلية ، كقول الشاعر :

بما يحفنيك من سحر صيلى دَنَفًا يَهْوَى الحياةَ ، وأما إن صَدَدَتْ فَلَا<sup>(٦١)</sup>

وتكون للإطلاق ، كقول جرير :

أَقْلَى اللِّوَمِ عَاذَلْ وَالتَّابَا وَقَوْلَى - إِنَّ أَصَبْتُ : لقد أصابا<sup>(٦٢)</sup>

وتكون ضمير مثنى ، كما فى الشطر الأول من قول الحنساء :

أَعَيْنَى جودا ولا تجمدا ألا تبيكان لصخر الندى ؟

(٥٩) ابن كيمان ٤٨ .

(٦٠) الألف ١٧ . التنوين ٤٤ ، ٩١ ، ١١٢ .

(٦١) الدنف : الريف .

(٦٢) ومثلها لام الفعل للمثل الآخر بالألف المجزوم ، فعلاية جزمه حذف الله الأصلية ، والألف الموجودة للإطلاق .



وتكون الواو أصلية ، كقول الشاعر :

نصحتك علماً بالهوى ، والذي أرى مخالفتي فاختر لنفسك ما يعملو

ولالإطلاق ، مثل قول جرير :

مضى كان الحيام بلدى طلوح سقيت الغيث أينما الحيام (و) (٦٣)

وضمير الجماعة ، مثل قول الشاعر :

تمسك بأذيال الهوى ، واخلع الحيا وخل سبيل الناسكين وإن جلوا

وتكون الياء أصلية ، كقول الشاعر :

أسيلة مجرى الدمع ، أما وشاحها فيجري ، وأما الجبل منها فاجري (٦٤)

ومثلها المخففة من الهزمة ، كقول المتنبي :

كلما رمت لونه منع النأ ظر موج كأنه منك هازي

أى هازي . وأنكرها ابن جني ، ولكن المعري أبطل إنكاره (٦٥) .

وتكون للإطلاق ، كقول امرئ القيس :

ولوانى أسمى لأدنى معيشة كفاي - ولم أطلب - قليل من المال (و)

وضمير متكلم ، كقوله أيضاً :

ففاضت دموع العين منى صباية على النحر حتى بل دمي ومحملى (٦٦)

ويتضح مما سبق أن ألف الوصل تثبت في البيت لفظاً وخطاً ، وأن الواو والياء تثبتان في

اللفظ ولا تكبان .

ولا يجوز أن ينوب أحد هذه الحروف الثلاثة مناب الآخر في الوصل ؛ لأنها إشباع لحركة

الروى التي لا يجوز أن يخالف بعضها بعضاً ، وخاصة أنها في آخر البيت حيث يبرز أدنى

اختلاف أكثر من بوزة في المواضع الأخرى (٦٧) .

٢ - الهاء : اتخذوا منها وصلاً ؛ لأنها شابهت حروف المد في : خفاء صوتها ، وكون

(٦٣) ذو طلوح : موضع . ومثلها لام الفعل الممثل الآخر بالواو عند جرير ، فعلامته حذف واوه الأصلية ، أما المرجودة

فواو الإطلاق .

(٦٤) الجبل : الخطأ ، يريد أن يصرها دقيق ، وساقها مختلفة .

(٦٥) التنوين ٩٢ - ٩٤ .

(٦٦) الممثل : حالة السيف ، ومثلها لام للمثل الآخر بالياء المجزوم ، صلامة جزمه حذف الياء الأصلية ، أما المرجودة

فللإطلاق .

(٦٧) الأخطش ١٣ . خصائص ابن جني ١ : ٨٤ .

مخرجها من مخرج الألف ، وتبين بها حركة ما قبلها في مثل عَلِيَّة ، وَاِزْمِيَّة ، وَاغْزِيَّة ، وِعَمَّة ،  
أَي عَلِيٍّ ، وَاِزْمِر ، وَاغْزِر ، وِعَمٍّ ؛ كما تبين الألف حركة النون في الضمير أنا . ويتم هذا عند  
الوقوف عليها . أما إذا واصلت الكلام فتحدف الهاء أو الواو . كذلك جاءت الهاء خلفاً عن  
الألف في بعض الكلمات ، مثل أَرَقْتُ الماءَ وَهَرَقْتُهُ بمعنى واحد ، وَأَبَايَيدَ وَهَيَايَيدَ في النداء .  
وهنا وهنّه في الدلالة على المكان القريب (٦٨) .

وتماثل الهاء حروف المد في مجيئها أصلية : مثل البيتين الأول والثالث من قول الراجز :

أَعْطَيْتُ فِيهَا طَائِعاً أَوْكَارَهَا  
حَدِيقَةً غُلْبَاءَ فِي جِدَارِهَا  
وَفَرَساً أَنْتَى وَعَبِداً فَاارَهَا

أو هاء سكت لإبانة الحركة مثل قول الشاعر :

بِالْمُفَاضِلِينَ أَوْلَى النَّهْيُ فِي كُلِّ أَمْرٍكَ فَاقْتَدِيهِ (٦٩)

أو هاء تأنيث ، مثل قول الشاعر :

ثَلَاثَةٌ لَيْسَ لَهَا رَابِعٌ الْمَاءُ وَالْبِسْتَانُ وَالْخَمْرَةُ

أو هاء ضمير ، مثل قول ذي الرمة :

وَقَفْتُ عَلَى رِيعٍ لَيْثَةٍ نَاقِيٍّ لَمَّا زَلْتُ أَبْكَى حَوْلَهُ وَأَخَاطِيئُهُ

واتفقت الهاء مع حروف المد في مجيئها ساكنة مثل الأمثلة الماضية ، ثم خالفها في مجيئها

متحركة أيضاً . وتكون متحركة بفتحة ، مثل قول الشاعر :

فِي لَيْلَةٍ لَا نَرَى بِهَا أَحَداً يَحْكِي عَلَيْنَا إِلَّا كَوَاكِبُهَا

أو كسرة مثل قول إحدى نساء العرب :

يَا رَبِّ : مَنْ عَادَى أَبِي فَعَادُو

وَارِمَ بِسَهْمَيْنِ عَلَى فَوَادُو

وَأَجْعَلَ حِجَامَ نَفْسِهِ فِي زَادُو

أو ضمة مثل قول الشاعر :

يَتَمَنَّى الْمَرْءُ فِي الصَّيْفِ الشِّتَا فَإِذَا جَاءَ الشِّتَا أَنْكَرُهُ

هذه هي الحروف التي اتفق العلماء على مجيئها وصلأً ، أضيف إليها تاء التأنيث ، وكاف

(٦٨) الأَخْفَشُ ١١ . التَّنَوُّنِيُّ ١١٢ . الْعَقْدُ الْفَرِيدُ ٥ : ٤٩٧ .

(٦٩) النَّهْيُ : الْعُقُولُ ، جَمْعُ نَيْةٍ . وَالْقَتْدَةُ : أَصْلُهَا اقْتَدَ ، وَزِيدَتْ لَهَا السَّكْتُ .

الخطاب ، والميم المتصلة بالضائر ، تلك الحروف التي اختلف العلماء فيها ، وتتبع أقوالهم في حديثي عن الروي تبعاً يغني عن العودة إليها هنا . وأضيف إليها أيضاً تنوين حرف الإطلاق ، ونون التوكيد الحقيقية ، والهمزة الساكنة المبدلة من ألف الوقف ، تلك الحروف التي أتي العلماء أن يعدوها رويّاً ولا وصلاً - كما ذكرت في الحديث عن الروي - وأهمّلوا تسميتها ، لندرتهما فيما يظن (٧٠) .

وقد أدت الحروف التي يتنازعها الروي والوصل إلى أخطاء عدة ، وقع فيها العلماء ، والأئمة الذين لا يمجّدون العروض . وقد أراد بعض علماء القوافي التيسير والاحتياط فأطلق الحكم قاتلاً : « الأحسن في كل ما وقع فيه خلاف أن يجعل وصلاً » .

### الخروج

الخروج حرف المد الذي يلي هاء الوصل المتحركة نتيجة إشباع حركتها . سمي بذلك لأنه يُخرج به من البيت ، أو لبروزه وتجاوزه الوصل . فإذا كانت الهاء مفتوحة كان خروجها ألفاً ، كقول الشاعر :

أَلَا هَزَيْتَ بِنَا قَرْشِيَّ يَهْزُ مَوْكِبَهَا

الباء الروي ، والهاء وصل ، والألف خروج . وإذا كانت الهاء مكسورة كان الخروج باء ، كقول الشاعر :

وإِنْ بَابُ أَمْرِ عَلَيْكَ التَّوَى فَشَاوِرٌ لَيْبًا وَلَا تَقْصِرْ (ي)

الصاد روي ، والهاء صلة ، والياء خروج ، ولاتثبت في الخط . وإذا كانت الهاء مضمومة كان الخروج واواً ، كقول الشاعر :

فِيَاللَّيْمَى : دَعْنِي أَغَالِي بِقِيَمِي قِيَمَةُ كُلِّ النَّاسِ مَا يُحْسِنُونَهُ (و)

النون روي ، والهاء صلة ، والواو خروج ، ولاتثبت في الخط . والخروج من الحروف غير الضرورية في القافية ، غير أنه إذا ورد في بيت لزم بعينه في سائر القصيدة . ولا ينوب أحد حروف المد عن الآخر في الخروج ، لأنه الصوت الأخير في القافية ويجب أن يتأصل كل التماثل في جميع الأبيات : فالاختلاف فيه أقيح من الاختلاف في حركة الروي (الإقواء) .

ويقرب من الخروج ما حكاه الأخفش<sup>(٧١)</sup> عن بعض العرب قال : إنهم إذا أنشدوا شعراً آخره هاء الضمير المذكور الساكنة حركوها وأشبعوا صوتها ، وإن أخرجهـا ذلك عن الوزن ، وراعوا في تحريكها الحرف الذى قبلها ، فإذا كان مضموماً ضموها وأشبعوها حتى يتولد عنها واو ، كقول الراجز :

لما رأيتُ الدهرَ جَمًّا خَبِلُهُ (و) (٧٢)

والأصل الذى يلائم الوزن خَبِلُهُ . وإذا كان ما قبلها مكسوراً كسروها وأشبعوها حتى يتولد عنها ياء ، مثل قول الراجز :

رسم دارٍ وقفتُ فى طَلِيلِهِ (ى) (٧٣)

والأصل طَلَلُهُ ، ولكن الأخفش لم يسم هذا الصنيع وصلاً ، وإنما سمي الحركة التى تأتى على الهاء الساكنة التعدى ، لأنها تخرج البيت عن اعتدال وزنه ، وسمى الحرف المتولد عنها التعدى ، وعلل ذلك بأن الأصل فى هذه الهاء التحريك ، فأجراها العرب على ما اعتادوه ، ولم يأبها للزيادة الحادثة فى الوزن الشعرى ، لأنها غير معتد بها . ولا يجمع التعدى والغلو (تنوين الروى المقيد) فى قافية أبداً .

## الردف

الردف أحد حروف العلة يسبق الروى دون حاجز بينها ، سمي بذلك لوقوعه خلف الروى كالردف خلف راكب الدابة ، تبعاً للخليل الذى ينظر إلى القافية من آخرها إلى أولها ، قال التبريزى<sup>(٧٤)</sup> : « وإنما سمي ردفاً لأنه ملحق فى التزامه ، وتحمل مراعاته بالروى ، فجرى مجرى الردف للراكب لأنه يليه وملحق به » . وقال الدمنهورى<sup>(٧٥)</sup> : « وهو أيضاً بمعنى اسم المفعول أى المردوف به الروى .. ويشتمل أنه مصدر بمعنى اسم الفاعل ، وهو ما أشار إليه بعضهم كالشيخ الصبان فى شرحه على منظومته حيث قال فيه : سمي ردفاً لأنه خلف الروى .. لأنه -- وإن سبق الروى نطقاً -- مؤخر عنه رتبة ؛ لأنه دونه فى اللزوم » .

(٧١) ١٢ ، ٣٤ - ٣٦ . ابن السراج ١٠٥ . كاف التبريزى ١٥٩ .

(٧٢) الجيم : الكثير .

(٧٣) الأطلال : بقايا الدور المهتدة .

(٧٤) الكافى ١٥٤ .

(٧٥) الإرشاد ١٤٨ .

ويأتي الرفع ألفاً فيجب أن تلتزم بعينها في القصيدة كلها ؛ لأنها أوضح حروف المد صوتاً<sup>(٧٦)</sup> . قال جرير :

إذا غضبت عليك بنو تميم وجدت الناس كلهم غضاباً  
ويأتي واواً مضموماً ما قبلها ، كقول الشاعر :

لو حبا الله خلقه بالتساوى لرأينا الثمار في كل عود<sup>(٧٧)</sup> ؟  
أو مفتوحاً ما قبلها : كقول الراجز :

مالك لا تنبح يا كلب الدوم

بعد هدوه الحى أصوات القوم ؟

قد كنت نباحاً ، فما لك اليوم ؟

ويأتي ياء مكسوراً ما قبلها : كقول عبيد بن الأبرص :

من يسألو الناس يحرموه وسائل الله لا يخيب

أو ياء مفتوحاً ما قبلها كقول الراجز :

يمنعها شيخٌ بخديه الشيب

لا يحذر الرب إذا خيف الرب<sup>(٧٨)</sup>

وانفرد التنوين<sup>(٧٩)</sup> بتسمية الرفع الواوى أو الياء المفتوح ما قبله الجزم المنبسط ،  
والتوائى ، والرفع الآخر منها بالجزم المرسل .

وروى أبو بكر الخراز العروضى أن سيبويه لا يميز مجيء الرفع واواً أو ياء بعد حرف  
مفتوح<sup>(٨٠)</sup> ، ولكن الشعر العربى فيه كثير منه مثل المثالين اللذين أوردتهما .

وجاء الرفع حرفاً مهموزاً خُففت همزته فصار واحداً من حروف المد الثلاثة ، مثل الراس  
فى الرأس ، والذئب فى الذئب ، واللوم فى اللوم .

وتعاقبت الواو المضموم ما قبلها والياء المكسور ما قبلها فى الشعر الواحد ، مثل قول عدى  
ابن زيد :

أرواحٌ مُودَعٌ أم بُكُورٌ أنت ، فانظر بأى حاله نصيرُ

كما تعاقبتا عند فتح ما قبلها ، مثل قول الراجز :

(٧٦) (٧٩) ٨٨ .

(٧٦) إبراهيم أنيس : موسى الشعر ٢٦٥ .

(٨٠) التنوين ٩٠ .

(٧٧) حيا : أعطى .

(٧٨) الرب : الفزع .

كُنْتُ إِذَا مَا جِئْتُهُ مِنْ غَيْبٍ يَشْمُ رَأْسِي وَيَشْمُ قَوْسِي  
وعلل الأنخفش<sup>(٨١)</sup> ذلك بأن الواو والياء أختان ، تُقَلَّبُ كل واحدة منهما إلى صاحبتها ،  
وتحذفان في الوقف في القوافي ورءوس الآيات ، وتدغم كل واحدة منهما نحو مقضى ومرمى  
وتقلب الواو ياء في صاحبتها ، وعلة الدكتور إبراهيم أنيس<sup>(٨٢)</sup> بتشابهها في طريقة تكونها ؛  
حتى إن السامع قد يخطئ في سماع الواو وتطرق أذنه كما لو كانت ياء .  
وعلى الرغم من ذلك - استقيم المعرى هذا التعاقب في الروى المقيد ، قال<sup>(٨٣)</sup> : « ولم  
يفرقوا بين المقيد والمطلق في مجيء الواو المضموم ما قبلها مع الياء المكسور ما قبلها ، والياء التي  
قبلها فتحة مع الواو التي ما قبلها مفتوح . وأنا أفرق بين المطلق والمقيد ، وأعده في المقيد أشد ،  
لأن الروى لا يكون بعده ما يعتمد عليه ، قال الراجز في الواو المضموم ما قبلها مع الياء التي قبلها  
كسرة :

إِنْ تَشْرَى الْيَوْمَ بِحَوْضٍ مَكْسُورٍ  
فَرُبَّ حَوْضٍ لَكَ مِلَانُ السُّورِ  
مَدُورٍ تَدْوِيرَ عَشٍّ الْعَصْفُورِ  
خَيْرُ حِيَاضٍ الْإِبِلِ الدَّعَائِيرِ

فهذا عندى أقيح منه إذا استعمل في الشعر المطلق .

وقال الراجز في الفتحة مع الواو والياء - والقافية مقيدة - في صفة الجرباء :

مَلْعُونَةٌ تَسْلَخُ عَنْ لَوْنِ لَوْنٍ  
كَأَنَّهَا مَلْتَقَةٌ فِي بُرْدَيْنِ

وتأثر به تلميذه التنوخي فقال<sup>(٨٤)</sup> : « لو سلمت القصيدة على شيء واحد لكان أحسن ... » .

وإذا كان المعرى وتلاميذه انفردوا بهذا الاستقباح فإن العلماء اتفقوا على استقباح تعاقب

المردف بحرف مد والمردف بحرف لين : كقول عمرو بن كلثوم في وصف الدروع :<sup>(٨٥)</sup>

إِذَا وَضِعْتَ عَنْ الْأَبْطَالِ يَوْمًا رَأَيْتَ لَهَا جُلُودَ الْقَوْمِ جُونا  
كَأَنَّ مُتَوَنِّهً مُتَوَّنٌ غُدْرٌ تُصَفِّقُهَا الرِّيحُ إِذَا جَرَيْنَا

(٨١) ١٥ ، ٢٢ .

(٨٢) موسيقى الشعر ٢٦٥ .

(٨٣) شرح لزوم مالا يلزم ١ : ٢٨ . والدعائير : الحياض المتهدمة ، جمع دعور .

(٨٤) ٩٠ .

(٨٥) الجرن : السود . المتون : الظهور . الغدر : الغدران . تصفقا : تتبها .

وروى الأخفش <sup>(٨٦)</sup> عن قوم أن الحليل كان يمنع تعاقب الواو والياء في القصائد الحمزية ، فلم يجوز يسوء مع يحيى مثلاً ، خشية أن يخفف الشاعر الهزمة فيختلف الروى ، ويضيع الردف ، إذ تصيرا أولاهما يسو وأخراهما يحيى . ولكن الأخفش أجازها ، معتمداً على أن الشاعر إنما جعل الهزمة حرف روى ، ولو كان التخفيف من لفته لما فعل ، وعلى الرغم من ذلك ، اتقى الشعراء ما يخافه الحليل .

وأخيراً منع الأخفش <sup>(٨٧)</sup> الواو والياء المدغمتين أن تصيرا رويًا ، إذ يجوز أن تأتى عذوا وجروا مع دواً وجواً ، وظبياً ورمياً مع حياً ولياً . فإنها لما أدغمتا ذهب عنها المد ، فأشبهتا غيرهما من الحروف ، فلم يصيرا ردفين .

وجاء الردف في كلمة القافية نفسها كالأمثلة السابقة . وجاء أيضاً منفصلاً عنها ، كقول أبي العتاهية :

أنته الخلافة منقادةً إليه تُجرُّ أذيالها

فلم تكُ تصلح إلا له ولم يك يصلح إلا لها  
فالردف في البيت الأول ألف أذبال ، وهى كلمة القافية ، وفي البيت الآخر ألف إلا . وقد صنف العلماء الردف إلى الأصناف التالية تبعاً لوروده في الشعر :

١ - الردف الواجب : وذلك في القافية المترادفة ؛ تسهلاً للانتقال من أحد الساكنين إلى الآخر بالمد ، كقول حافظ إبراهيم :

قَصَبْتُ عهدَ حداثتي ما بين ذلٍّ واغترابٍ

وعلى الرغم من ذلك لم يردفها بمض الشعراء ، وهو قبيح ، كقول الحريري <sup>(٨٨)</sup> :

كأنى بك تَنَحَّطُ إلى اللحدِ وتَنَعَّطُ

وقد أسلمك الرهطُ إلى أضيق من سَمِّ

التقى الساكتان في الرهط دون مد .

كذلك يجب الردف عند الأكثرين في ضرب البيت التام - أى المستكمل الأجزاء الثابتة له في دائرته إذ لم يدخله جزء ولا سواه - إذا نقص من ضربه حرف متحرك أو زنته ، <sup>(٨٩)</sup> ليقوم

(٨٦) ١٥ - ١٨ .

(٨٧) ٢١ .

(٨٨) تنعط : تنوص . والسَم : بحم الأيكة .

(٨٩) المراد بنقص زنة للمحرك حذف حرف ساكن مع حركة ما قبله ، فحذف اللام - وهى حرف متحرك - =

المد الحاصل من الرفع مقام المحذوف ، فيتعادل العروض والضرب كما في البسيط والرجز وأجاز سيوبه عدم إردافه لقيام الوزن بالحرف الصحيح مقامه بحرف العلة ، كقول الشاعر :

ولقد رَحَلْتُ العيسَ ثم زَجَرْتُهَا قَدَمَا ، وقلتُ : عليكِ خَيْرٌ مَعَدًّا<sup>(٩٠)</sup>  
أما البحور التي كثر نقصها وتجزئتها مثل المديد والوافر والكامل والسريع والمنسرح وغيرها فلم يلتزم حرف اللين معها دوماً . ومثال عدم الالتزام قول الشاعر من السريع :  
أَنْزَلْنِي الدَّهْرُ عَلَى حَكَمِهِ مِنْ شَامِخٍ عَالٍ إِلَى خَفَضٍ  
وأوجب جمهور العلماء الرفع في الضرب الثالث من الطويل (مفاعي) ، على الرغم من أنه لا يدخل تحت النوعين السابقين ؛ إذ لم يلتق فيه ساكنان ولا حذف منه حرف متحرك أو زنته ، بل المحذوف منه حرفان : متحرك وساكن . واختلفت الأقوال في تعليقه دون أن تصل إلى رأى مرضى<sup>(٩١)</sup> .

٢ - الرفع المختار : وذلك إذا كان البيت غير تام البناء - أى لم يستكمل أجزاء دائرته - ونقص من ضربه حرف متحرك أو زنته . وقد جعل بعضهم الرفع في هذه الحالة لازماً ، ولكن جمهور العلماء لم يوجبوه ، وأجازوا تركه ، قال الشاعر :

إلى دارى التى فيها ضياء العلم يهدينى

٣ - الرفع المستحسن : وذلك في غير الصنفين السابقين ، استحسونه استكثاراً من المد في الأواخر ؛ لأنها محل مد وترنم : كما قال المهلهل :

جارتُ بنو بكرٍ ولم يَعْدِلُوا والمرك قد يعرف قَصْدَ الطريقِ

٤ - الرفع الممتنع : وذلك في الشعر المؤسس .

وكره العلماء أن يحمى بيت مردف وآخر غير مردف ، وسماوا ذلك السناد ، كقول الشاعر :

إذا كنت في حاجة مُرْسِلاً فأرسل حكماً ولا تُوصِ  
وإنْ بَابُ أمرٍ عليك التوى فشاوِرْ ليبيّاً ولا تَعْصِه

= من مستغفلن خصير مستغفلن كحذف التون - وهى ساكن - منها ؛ ثم إسكان اللام فخصير مستغفلن ، ولا فرق بين مستغفل ومستغفلن في الوزن العروضي .

(٩٠) العيس : الإبل البيض .

(٩١) انظر الإرشاد ١٤٩ ، والبسيط ١٢٥ .



أردف البيت الأول بالواو ، وأهمل الآخر ، فالردف - وإن كان غير ضروري - يلتزم في القصيدة كلها إن ورد في أحد أبياتها .

### التأسيس

التأسيس ألف بينها وبين الروى حرف متحرك ، سميت بذلك لتقدمها على جميع حروف القافية فأشبهت أس البناء .

ولا يكون التأسيس إلا بالألف ، وتسمى الحرف الهاوى أيضاً .

واختلفوا في الألف المبدلة عن همزة كآخر المبدلة عن آخر . فلم يوجب الخليل<sup>(٩١)</sup> التزامها نظراً لأصلها ، وأخذوا بما جاء في الشعر ، وأوجبوه الأنخض مراعاة لصوتها الخالي ، ومعاملة لها معاملة الألف التي لا يعتد بأصلها وأوأكان أو ياء . ومال العلماء المتأخرون إلى هذا الرأي ، ولكن الشعراء لم يأخذوا به كثيراً . قال امرؤ القيس :

إذا قلتُ : هذا صاحبٌ قد رضىتهُ وقرتُ به العيانُ ، بُدِّلْتُ آخرُ  
كذلك حظي ما أصاحب صاحباً من الناس إلا خافني وتغيَّرا

أما الواو والياء فلم يختلفوا في عدم عدهما تأسيساً ولا الالتزام بهما إذا ما أتيا في هذا الموضع ، كقول أحمد شوقي :

يا كريمَ الجدودِ عِشْ لبلادٍ عيشها في ذُرٍّ جدودك أرغد  
ذاقتِ الأمن في ظلالٍ على حين لا أمن في المشارق يُورَدُ

ويجب ألا يفصل بين الألف والروى غير حرف واحد ، فإن فصل بينهما أكثر من حرف في مثل القناديل ، لم تعد تأسيساً ولم تلتزم .

وإذا كانت الألف في الكلمة التي فيها الروى وجب التزامها بعينها ، كقول الشاعر :

ألا ياديارَ الحى بالأخضرِ أسلمى وليس على الأيام والدهرِ سالمٌ

وإذا كانت الألف في كلمة منفصلة عن كلمة الروى تروينا في الأمر : فإن كانت كلمة الروى تشتمل على ضمير جر بالإضافة كما في غلامك ، كانت الألف تأسيساً ، وتحتم التزامها ؛ لأن الكاف التي هي حرف الروى لاتنفصل من الغلام . قال طرفة بن العبد :

قنى قبل وَشَكَوِ الْبَيْنَ يَابَنَةَ مَالِكِ وَعُوجِي عَلَيْنَا مِنْ صُدُورِ جِالِكِ<sup>(٩٣)</sup>  
 وإن كانت تشتمل على ضمير متصل جر بحرف ، مثل لى - جاز أن تكون الألف تأسيساً وتلتزم  
 وألا تكون فلا تلتزم ، ولكن الالتزام كثير فى أشعار العرب حتى أوجه ابن واصل<sup>(٩٤)</sup> قال  
 زهير :

أَلَا لَيْتَ شِعْرَى : هَلْ يَرَى النَّاسُ مَا أَرَى مِنْ الدَّهْرِ أَوْ يَدُو لَهُمْ مَا بَدَأَ لِيَا ؟  
 بَدَأَ لِيَ أَنَّى لَسْتُ مُدْرِكُ مَاضِي وَلَا سَابِقًا شَيْئًا إِذَا كَانَ جَائِيَا  
 فالترزم الألف . وقال الراجز :

أَيْةُ جَسَارَاتِكَ تِلْكَ الْمُوصِيَّةُ  
 قَائِلَةٌ : لَا تَسْقِينُ بِحَيْلِيَّةِ  
 لَوْ كُنْتُ حَبْلًا لَوَصَلْتُهَا بِئِهِ  
 أَوْ قَاصِرًا وَصَلْتُهُ بِشَوِيَّةِ

فلم يلتزم الألف التى جاءت فى البيت الثالث :  
 وإن كانت تشتمل على ضمير منفصل لم يعد تأسيساً ، وأجاز بعضهم عدّه . قال حسان :  
 إِذَا مَاتَرَعِزَ فِينَا الْغَلَامُ لَهَا إِنْ يُقَالُ لَهُ : مَنْ هُوَ ؟  
 إِذَا لَمْ يَسُدَّ قَبْلَ شَدِّ الْإِزَارِ فَذَلِكَ فِينَا الَّذِى لَا هُوَ  
 وَلى صَاحِبٍ مِنْ بَنَى الشَّيْصَبَانِ فَطَوْرًا أَقُولُ ، وَطَوْرًا هُوَ  
 فلم يلتزم .

وإذا كانت كلمة الروى لاتشتمل على ضمير مطلقاً لم تعد الألف المنفصلة تأسيساً ولم  
 تلتزم . قال عنترة :

وَلَقَدْ خَشِيتُ بَأْنَ أَمُوتَ ، وَلَمْ تَدْرُ لِلْحَرَبِ دَائِرَةً عَلَى ابْنِي ضَمْمُومِ  
 الشَّامِتَى عِرْضَى وَلَمْ أَشْتَمَهَا وَالنَّاذِرِينَ - إِذَا لَمْ أَلْقَهَا - دُمَى  
 وعلى الرغم من ذلك كله فإن عدم التأسيس قليل فى معظم الأحوال ، حتى إن بعضهم  
 أجازه فى الحالة الأخيرة .

غير أن التنوخي استقبحه جداً<sup>(٩٥)</sup> . ومهما يكن من شىء استقيح العلماء تأسيس بيت

(٩٣) وشك : قرب . البين : الفراق . وعوجى : قنى .

(٩٤) البسط ١٢٦ - ٧ .

(٩٥) ٨٧ . البسط ١٢٧ .

وإعمال آخر تحقيقاً للتأليل الصوقي بين الأبيات جميعاً ، على الرغم من جوازه<sup>(٩٦)</sup> .  
والسبب في عدم الالتزام في بعض الحالات بَعْدُ التأسيس عن الروى ، والفصل بينهما  
بحرف قوى<sup>(٩٧)</sup> ، أما جواز الالتزام مع الضمائر فعلة السابقون بشدة احتياجها لما قبلها ؛  
ليفسرها مما يتعارض هو والانفصال ويقوى التأسيس<sup>(٩٨)</sup> .  
ولما كان التأسيس ألفاً ، وكان الردف حرف مد ، والاثنان ساكنين وجوباً ، استحال أن  
يجمعا في بيت واحد .

### الدخيل

الدخيل الحرف المتحرك بين التأسيس والروى ، سمى بذلك لوقوعه بين حرفين خاضعين  
لمجموعة من الشروط على حين لا يخضع هو لشروط ماثلة ، فشابه الدخيل في القوم .  
وليس الدخيل من الحروف الضرورية في القافية ، ولكنه يلتزم إذا ماورد فيها ، غير أنه  
لا يلتزم بعينه كبقية الحروف بل ينوب عنه أى حرف متحرك .  
ولما كان الدخيل يجب أن يلاصق الروى متحركاً ، والردف لابد أن يلاصقه ساكناً ،  
وكان الدخيل يجب أن يقترن بالتأسيس ، وكان الردف لا يقترن به — كانت النتيجة تعذر اجتماع  
الدخيل والردف في قافية واحدة .

ومثال الدخيل قول جميل بثينة :

وقالت : تَرَفَّقْ في مقالة ناصح عسى الدهر يوماً بعد نأى يُسَاعِفُ  
فإنْ تَدُنْ منا يرجع الرد راجع وإلا فقد بان الحبيب المَلْاطِفُ  
فوليت عزوناً وقلت لصاحي هو الموتُ إنْ بان الحبيب المؤلف  
فالألف تأسيس ، والغاء روى ، ومايينها دخيل ، وهو في البيت الأول عين ، وفي الثاني  
طاء ، وفي الثالث لام ، ويختلف في بقية الأبيات .

\* \* \*

ونخاطب القول في حروف القافية أننا نلاحظ غلبة حروف اللين عليها ، فهي تأتي تأسيساً

(٩٦) الموشح ١٥ .

(٩٧) الأضشى ٢٦ - ٢٩ . المقد ٥ : ٤٩٨ .

(٩٨) الإرشاد ١٥٤ . البسط ١٢٨ .

ونخروجاً دائماً ، ووصلأً وردفاً في أكثر الأحيان ، وروياً في بعض الأحيان . فلا ينفرد الحرف الصحيح إلا بالدخيل . ويؤكد لنا ذلك ماتيينه (لانتس) لهذه الحروف من قيم موسيقية خاصة تحدث تأثيراً نفسياً شبيهاً بالتأثير الذي يحدثه اللحن الموسيقى ، وماتيينه الدكتور شكرى عياد<sup>(٩٩)</sup> من التزام صوتين لينين في أكثر القوافى العربية التي اعتمدت على التكرار أو التقابل تعويضاً لها عما فقدته من تنوع . ومثل للتكرار يقول أحمد شوقي :

أنادى الرسم لو مَلَكَ الجوابا وأجزيه بدمعى لو أُنابا  
وللتقابل بقوله أيضاً :

ولد الهدى فالكائنات ضياء وفم الزمان تَبَسُّمٌ وثناء

### أسماء القوافى تبعاً لحروفها

تبين أن الحروف السابقة لا يجتمع كلها في قافية ، وأن منها الضروري الذي يجب أن تشتمل عليه القافية ، ومنها ما يتعذر أن يجتمع هو وواحد أو أكثر . وعلى هذا الأساس صنف العلماء القوافى إلى مايلي :

(١) القوافى المقيدة ، وتنقسم إلى :

١ - المجردة : كقول لبيد :

إِنَّ تَقْوَى رَبِّنَا خَيْرُ نَفْلٍ وَيَا ذُنُ اللَّهِ رَيْفِي وَصَجَلٌ<sup>(١٠٠)</sup>  
فليس فيه من الحروف الملتزمة غير الروى .

٢ - المردف : كقول طرفة :

من عايدى الليلة أم من يصيِّحُ ؟ بَتْ بِهِمْ ففؤادى قَرِيحٌ<sup>(١٠١)</sup>  
الياء ردف ، والحاء روى .

٣ - المؤسس ، كقول الشاعر :

نَهْنُهُ دَمَوْحَكِ إِنَّ مِنْ يَكِي مِنَ الْحَدَثَانِ عَاجِزٌ<sup>(١٠٢)</sup>  
الألف تأسيس ، والجيم دخيل ، والنزاع روى .

(٩٩) موسيقى الشعر ١١٣ .

(١٠٠) النفل : الحبة . والريث : البطء .

(١٠١) المائد : زائر الريف . القريح : الجريح .

(١٠٢) نهته : كف .

(ب) القوافي المطلقة ، ولابد أن تكون موصولة ، وتنقسم إلى :

- ١ - المجردة الموصولة بحرف لين ، كقول حاتم الطائي :  
يرى البخيلُ سبيلَ المالِ واحدةً إنَّ الكريمَ يرى في ماله سبيلًا  
اللام روى ، والألف وصل .  
والمجردة الموصولة بهاء ، كقول طرفة :  
أشجأك الرِّيعُ أم قَدَمُهُ أم رمادُ دارسٍ حُمَمُهُ (١٠٣)
- الميم روى ، والهاء وصل .
- ٢ - المجردة الموصولة بهاء وخروج ، كقول ابن هرمة :  
إنَّ سليمي - واللهُ يَكَلِّمُهَا - ضُنْتُ بشيءٍ ما كان يَرْزُؤُهَا (١٠٤)
- الهمزة روى ، والهاء وصل ، والألف خروج .
- ٣ - المردفة الموصولة بحرف مد ، كقول الشاعر :  
طَحَّابِكْ قلبُ في الجِسانِ طروبُ بُعيدَ الشَّبابِ عَصْرَ حانِ مشيبُ (و) (١٠٥)
- الياء ردف ، والباء روى ، والواو صلة .  
والمردفة الموصولة بهاء ، كقول أبي العلاء في النساء :  
عَلِّمُوهُنَّ الْغَزْلَ وَالنَّسِجَ وَالرِّدْ نَ ، وَخَلُّوا كِتَابَهُ وَقَرَأَهُ (١٠٦)
- فالألف ردف ، والهمزة روى ، والهاء صلة .
- ٤ - المردفة الموصولة بهاء وخروج ، كقول الشاعر :  
وكننت إماماً للعشيرة تنتهى إليك إذا ضاقتْ بأمرِ صلورِها  
فالواو ردف ، والراء روى ، والهاء صلة ، والألف خروج .
- ٥ - المؤسسة الموصولة بحرف لين ، كقول الشاعر :  
كثيرٌ حياقِ المروِ مثلُ قليلِها يزولُ ، وبقى عيشه مثلُ ذاهبِ (ي)
- فالألف تأسيس ، والهاء دخیل ، والباء روى ، والياء وصل .

(١٠٣) شجاء : أحزنه . الرِّيع : للتل ، الدارس : للتهدم . الحُمَم : ما أسود منه ، جمع حمة .

(١٠٤) يَكَلِّمُهَا : يبرسها . يَرْزُؤُهَا : يصيبها .

(١٠٥) طحا : ذهب في كل شيء .

(١٠٦) الردن : ترتيب الأمتعة والأثاث .

والمؤسسة الموصولة بهاء ، كقول الشاعر :  
 هم قتلوه كي يكونوا مكانه كما نلوت يوماً بكسرى مَرازيه<sup>(١٠٧)</sup>  
 فالألف تأسيس ، والزاي دخيل ، والباء روى ، والماء وصل .

٦ - المؤسسة الموصولة بهاء وخروج ، كقول الشاعر<sup>(١٠٨)</sup> :

وما لا أنيسَ به مطحَلِبَةٌ جوانِبُهُ (و)

وردتُ ، وليلهُ داجِرٌ وقد غارتُ كواكبُه (و)  
 فالألف تأسيس ، والنون والكاف دخيلان ، والباء روى ، والماء وصل ، والواو خروج .

(١٠٧) نلر : ألَب وحرفس . والمرازيب : رؤساء الفرس ، جمع مرزيان .

(١٠٨) مطحَلِبَةٌ : علاها نبات الطحلب . وردت : جفت . الداجي : للظلم . غارت : غابت .

## الفصل الثالث

### حركات القافية

تنفق حركات القافية مع حروفها في العدد : فهي ست مثلها ، غير أنها تختلفها في الموضوع : فقد أهمل علماء العرب تسمية الحروف الساكنة وجوباً كالتأسيس والردف والخروج ، والحروف التي عرض لها السكون كالروى المقيد ، واستعاضوا عنها بتسمية الحروف المتحرك قبلها . ولعل سبب ذلك أن السكون ثابت على حاله ، أما الحركة فتتعددة ومتصرفة ، فتحتاج إلى حديث يجعلها أهلاً للتسمية .

وهذه الحركات - إذا أتى بها الشاعر في مطلع شعره - وجب عليه التزامها فيما يتلوها من الأبيات ، تحقيقاً للتأمل الصوتي في القوافي ، وإلا سقط في مأخذ فصل العلماء الحديث عنها . وهاك بيان هذه الحركات على حسب ترتيبها في القافية<sup>(١)</sup> :

### الرّسّ

الرس حركة ما قبل التأسيس . وقد ذهب العلماء مذاهب شتى في تحليل هذه التسمية أشهرها مذهب ابن جني الذي قال فيه<sup>(٢)</sup> : سمى بذلك من قولهم : رسست الشيء : ابتدأته على خفاء ، ومنه رسّ الحصى ورسيسها ، وهو قترها وأول ما يوجد منها . ومنه الرّسّ للبرّ القديمة ، سميت بذلك لتقدمها ولأنها أختى آثار العارة . فسميت هذه الحركة رسّاً ؛ لأنه اجتمع فيها الخفاء والتقدم : أما التقدم فلتقدمها على الروى ؛ إذ هي أول لوازم القافية ، وأما الخفاء فلأنها بعض حرف خفي - وهو الألف - وإذا كان الكل خفياً فالبعض أولى بالخفاء منه .

(١) يجدر في أن أشير إلى أن الشعراء ألفوا عند تحريك الساكن من الأفعال عند وقوعه في القافية - كالنمل المضارع - فجروم والفعل الأمر - ما ألفوه عند التخلص من الساكنين ، أعنى التحريك بالكسر .

(٢) كافي التبريزي ١٥٨ . الإرشاد ١٥٦ . البسط ١٣٢ .

ويقرب منه قول التنوخي<sup>(٣)</sup> : الرس : القلة والخفاء ، ومنه رمسيس الهوى ، أى بقيته ، فكأن حركة الرس حس خفى .

وابتعد عنها ابن السراج فقال<sup>(٤)</sup> : الرس من الرس الذى هو الثبات ؛ لأنها ثابتة على حال واحدة . وهو قول واضح ، بين الصلة برس القافية ، فهو فتحة واجبة لا ينوب عنها غيرها ؛ لأن التأسيس ألف ، والألف لاتلى إلا الفتحة . وقد اعتمد أبو عمر الجرمى على هذا الثبات فى إنكاره الحاجة إلى تسمية الحرف السابق على التأسيس ؛ لأن ما يحتاج إلى التسمية فى رأيه ماكثر تصرفه . ولكن غيره من العلماء لم يرض بقوله .

ومثال الرس فتحة الشين فى قول النابغة :

دَعَاكَ الهوى : واستجهلتك المَنَازِلُ وكيف تصابى المره ، والشيبُ شاملٌ؟<sup>(٥)</sup>  
فالألف تأسيس ، والشين قبلها مفتوحة .

### الحذو

الحذو حركة ماقبل الردف : ذهب التبريزي<sup>(٦)</sup> إلى أنها سميت بذلك ، « لأن الألف لا تكون إلا تابعة للفتحة أو صلة لها ومُحتدأة على جنسها ، وكذلك الواو والياء فى هذا الباب ؛ لأنها لا يكونان ردفين إلا إذا انكسر ماقبل الياء ، وانضم ماقبل الواو ، فى الأعم الأكثر » ، فالحذو عنده بمعنى الحركة التى يحتذيها الردف .  
وذهب التنوخي<sup>(٧)</sup> وابن السراج<sup>(٨)</sup> إلى أنها سميت بذلك لأنها تماثل الحرف الذى بعدها فالحذو عندهما بمعنى الحركة التى تحتذى الردف .

والرأيان السابقان يتولان إلى معنى واحد ، فكلاهما صواب . وأبعد المذاهب قول من قال<sup>(٩)</sup> : « سميت بذلك ، لأن الشاعر يحذوها - أى يتبعها - فى القوافى ، لتتفق الأرداف لزوماً أو رجحاناً » لأن ذلك ينطبق على كل الحروف والحركات على وجه التقريب .

(٧) ١٠١ .

(٣) ٩٨ .

(٨) ١٠٤ .

(٤) ١٠٥ .

(٥) استجهلتك : دعتك إلى الجهل والحفة . (٩) الإرشاد ١٥٦ . البسط ١٣١ .

(٦) ١٥٧ .



وغير بعيد أن تكون هذه الحركة سميت بهذا الاسم ، لأنها تحاذى الـرِفْ - أى تماثله -  
 لا فى الصوت وحده - كما قال التنوخى وابن السراج - بل فى الأحكام . فالحدو ينضغ لما  
 ينضغ له الـرِفْ ، فيجوز أن تتعاقب فيه الضمة والكسرة دون أن يعد ذلك عيباً .  
 وعاب العلماء أن يجتمعا كلتاها أو إحداها والفتحة كما فى قول عمرو بن كلثوم الذى  
 أوردته فى الـرِفْ .

ولم يفرق العلماء بين القوافى المطلقة والمقيدة فى المييب من تبادل الحركات غير المعرى  
 الذى استقبحه فى القوافى المقيدة ، قال<sup>(١٠)</sup> : « وإذا جاءوا بالضمة والكسرة مع الفتحة  
 فذلك عندهم عيب ، وهو من السناد ، ويجب أن يكون فى المقيد أشنع » .

ولا يجتمع الحدو والرس كما لا يجتمع التأسيس والردف ، وأمثلة للحدو بقول الشاعر :  
 أَصْدَقُ وَعَدَى وَالْوَعِيدَ كُلِّهَا وَلَاخِرَ فِيمَنْ لَا يُرَى صَادِقَ الْقَوْلِ  
 ففتحة القاف حدو ، والواو ردف .

### الإشباع

الإشباع حركة الدخيل فى الروى المطلق ، سميت بذلك لأنها أشبعت الدخيل وبلغته غاية  
 ما يستحق من الحركة بالنسبة لأخويه التأسيس والردف الساكنين ، وخاصة أنها لا يمكن فيها  
 من الحذف ما يمكن فى حركة الروى وهاء الوصل اللتين بعدها ، لأنها قد تحذفان تارة وتثبتان  
 أخرى . قال النابغة :

كَلَيْحَى لَهْمٌ - يَا أَمِيمَةَ - نَاصِبٍ وَلَيْلٍ أَقَاسِيٍّ بَطِيٍّ الْكَوَاكِبِ<sup>(١١)</sup>  
 فالألف تأسيس ، والكاف دخيل ، وكسرتها إشباع .

ثم اتسع العلماء فى الإشباع ، فأطلقوه على حركة ما قبل الروى المطلق المجرى أيضاً ، مثل  
 قوله أيضاً :

لَا مَرَحِبَا بَغْلٍ ، وَلَا أَهْلًا بِهِ إِنَّ كَانَ تَفْرِيقُ الْأَحْبَةِ فِي غَلٍ  
 ففتحة الغين عندهم إشباع ، والقافية غير مؤسسة .

(١٠) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٢٩ .

(١١) كلى : التركيب . ناصب : مرقى .

وقد يكون الإشباع فتحة : كقول ورقاء بن زهير العيسى :  
 فَشَلَّتْ يَمِينِي يَوْمَ أَضْرَبُ خَالِدًا وَيَمْنَهُ مَعِيَ الْحَدِيدُ الْمُظَاهَرُ<sup>(١٢)</sup>  
 وقد يكون ضمة : كقول النابغة :  
 سَجُودًا لَهُ غَسَّانٌ يَرْجُونَ فَضْلَهُ وَتَرَكْتُ، وَرَهْطُ الْأَعْجَمِينَ، وَكأَبُلُ<sup>(١٣)</sup>  
 وقد يكون كسرة : كقول لبيد :

وَكُلُّ أَنَاسٍ سَوْفَ تَدْخُلُ بَيْنَهُمْ دَوِيهِيَّةٌ تَصْفُرُ مِنْهَا الْأَنَابِلُ  
 ولكن الكسرة غلبت على الشعر ، وندرت الضمة ، وقلت الفتحة عنها ؛ لأن العر  
 كانوا يميلون إلى الكسر بعد الألف كما نرى في صنعهم في المثني ، والفعل المسند إليه ، وص  
 فعَال المبنية على الكسر وغيرها . فأدى هذا إلى اختلاف طويل بين العلماء :  
 فقصر المعرى الضم والفتح على القوافي المشتملة على الضائر ، قال<sup>(١٤)</sup> : « الغالب >  
 أَلْفَاتِ التَّأْسِيسِ أَنْ يَكُونَ مَابَعْدَهَا مَكْسُورًا ، فَقَدْ أَلِفَ فِيهَا هَذَا النُّوعُ حَتَّى صَارَ كَأَنَّهُ لَازِمٌ  
 وَقَلْبًا تَوَجَّدَ قَصِيدَةُ مُؤَسَّسَةٍ يَكُونُ مَابَعْدُ تَأْسِيسِهَا مَضْمُومًا أَوْ مَفْتُوحًا إِلَّا أَنْ تَكُونَ قَدْ بُنِيَتْ >  
 المضمر ، مثل قولك ( رَأَاهَا ) و ( أَتَاهَا ) كما قال :  
 أَلَمْ تَرَ أَنِّي وَابِنَ أَسْوَدَ لَيْلَةً لَتَسْرِي إِلَى نَارَيْنِ يَدُوهَا سَنَاهَا  
 ومن عاداتهم إذا بنوا القصيدة على هذا القَرَى أن يلزموا فيها المضمر ، إلا أن يشذ ش  
 فيجىء على غير الإضمار ، أو تكون القصيدة المؤسسة التي بعد تأسيسها فتحة مبنية على كاه  
 إضمار : مثل أن تبني على ( أَصَابَكَ ) و ( أَشَابَكَ ) ونحو ذلك » .

### التوجيه

التوجيه حركة ما قبل الروى المقيد ، وقد أهمل أول من أطلق هذا الاسم عليه أن ي  
 سبيه - فيما يبدو - فترك المجال فسيحاً أمام الفروض ، قال التنوخي<sup>(١٥)</sup> : « لم يذكر أصحابا  
 القوافي المتقدمون من أى شيء أخذ التوجيه . وذكر بعض المتأخرين أنه مأخوذ من توج

(١٢) للظاهر : المضاعف ، الذى وضع ظهر أحده إلى ظهر الآخر .

(١٣) كابل : حاصمة أفغانستان الآن ، ويريد أهلها .

(١٤) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ١٢ . والقرى : الطراز .

(١٥) ١٠٣ .

الفرس ، وهو دون الصَّدَف الذى هو تباعد ما بين الفخذين في تداني من العرقبين في ميل من الرسغين ، فيكون أصل ذلك الاختلاف .

وقال ابن السراج <sup>(١٦)</sup> : « كأنه واجه الروى للمقيد واستقبله » . ولكن هذين الرأيين لم يلقيا قبولاً عاماً ، وإنما شاع بين العلماء أنه مأخوذ من جعل الشيء ذا وجهين ، قيل <sup>(١٧)</sup> : « سميت بذلك لما تقرر في هذا الفن من أن الحركة قبل الساكن كالحركة عليه ، فكأن الروى موجه بها ، أى مُصَيَّرٌ ذا وجهين : سكون وتحرك ، كالثوب الذى له وجهان : فن حيث سكونه الحقيقي هو ساكن ، ومن حيث تحريكه المجازى بالاعتبار المذكور هو متحرك » .  
وذكر اللمنهورى <sup>(١٨)</sup> أن التوجيه مسمى بذلك لأن الشاعر له الحق أن يوجهه إلى أى جهة شاء من الحركات .

وقد اتفق أكثر العلماء على كون التوجيه حركة ما قبل الروى المقيد خاصة ، حتى أعلن المرزبانى : <sup>(١٩)</sup> « ليس للمطلق توجيه » ولكن فئة قليلة شلت عن هذا الاتفاق تمثلت في ابن كيسان الذى قال <sup>(٢٠)</sup> : « قد يكون التوجيه في المطلقة وقد لا يكون » وابن عبد ربه الذى قال : <sup>(٢١)</sup> « يكون مع الروى المطلق أو المقيد » ، ومن تابعها . ويبدو أن هذا رأى الأخير فيه تساهل ، لأن العلماء لم يسموا إلا الظواهر التى لها أحوال أو صلاحيات أو شروط متعددة ومتغيرة . وقد انطبق ذلك على ما قبل الروى المقيد فسموه التوجيه ، وما قبل الروى المطلق المؤسس فسموه الإشباع . ولم ينطبق على بقية أنواع الروى المطلق فأهملوا تسميتها .

### المَجْرَى <sup>(٢٢)</sup>

المجرى حركة الروى المطلق ، سميت بذلك لأنها مبدأ جريان الصوت في الوصل ، وسميت الإطلاق أيضاً ، لأن الصوت ينطلق بها ولا ينحس .

(١٦) ١٠١ .

(١٧) كافى التبريزى ١٥٩ . الإرشاد ١٥٧ . البسط ١٣١ .

(١٨) الإرشاد ١٧٨ .

(١٩) للوشح ١٦ .

(٢٠) تلقب ٥٤ .

(٢١) المقد ٤٩٨ .

(٢٢) بالفتح مصدر من جرى ، وبالقلم مصدر من أجرى .

وأعلن الأخفش وبقيّة علماء القوافي أن الروي المقيّد ليس له مجرى ، لأنه - بطبيعة الحال - ساكن أبداً .

ويكون المجرى فتحة أو ضمة أو كسرة ، فلتزم في القصيدة كلها . وعابوا المعاقبة بينها ، وخاصة بين الفتحة وأختها . ولكن أمثلة منها وردت عن الشعراء القدماء ، ولاسيما بين الضمة والكسرة ، كما رأينا عند النابغة الذبياني . وقد أنكر العلماء أن يقع مثل هذا من كبار الشعراء ، وذهبوا إلى أن السبب فيه أن قائله من الشعراء كان يقف على قوافيه بالسكون مها كانت حركتها .

ولاحظ المعري أن المعاقبة وقعت أكثر ما وقعت في الروي الموصول بحروف المد ، أما الموصول بالهاء فلم تقع فيه ، قال (٢٣) : « إنما يكثر الإقواء (اختلاف المجرى) إذا كان الوصل غير هاء . فأمّا إذا كانت الهاء بعد الروي - وكانت متحركة أو ساكنة - فإنهم يلزمون في الروي حالاً واحدة . وقد جاءت أشياء في شعر الإسلاميين على اختلاف الروي في الحركة وبعده الهاء ، كقول عمران الخارجي :

الحمد لله الذي يعفو ويشد انتقامه

وقال فيها :

فهناك مَجْرَاءٌ بن ثَوَّ رٍ كان أشجع من أسامة

وأشياء نحو هذا كثيرة » .

### النفاذ

النفاذ حركة هاء الوصل المتحركة ، سميت بذلك لنفوذ الصوت معها إلى غاية هي الخروج . وسماها بعضهم النفاذ - بالدال - وعللوا هذه التسمية بأن النفاذ الانقضاء والتمام ، وهذه الحركة تمام الحركات ، فقد وقع بها نفاذها ، أي انقضاؤها وتماؤها .

وقد يكون النفاذ فتحة أو كسرة أو ضمة ، ولم يميز أحد تعاقب واحدة منها مع أختها ، بل أنكروا علمهم بأن شيئاً منه قد ورد عن العرب .

وأمثل للنفاذ بالفتح بقول بشر بن أبي خازم :

وغيرها ماغير الناس قبلها فباتت وحاجات الفؤاد تُصيّها

(٢٣) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٣٢ . وأسامة : الأسد .

وآخر الأمر - لاحظ العلماء أن بعض القوافي تشتمل على أكبر قدر من حروف القافية وحركاتها مثل قول الشاعر :

يُوشِكُ مِنْ قَرٍّ مِنْ مَنِيَّةٍ فِي بَعْضِ غُرَاتِهِ يُوافِقُهَا

فالألف تأسيس ، والفاء دخيل ، والقاف روى ، والماء وصل ، والألف الأخيرة خروج ؛ وفتحة الواو رس ، وكسرة الفاء إشباع ، وضمة القاف مجرى ، وفتحة الماء نفاذ .

\* \* \*

وأقف في ختام حديثي عن الحركات عند ثلاثة حاولوا تبين ماتبثه هذه الحركات من رنين موسيقى :

أما الدكتور شكرى عياد<sup>(٢٤)</sup> فلاحظ أن الفتحة وأختها الألف أكثر أصوات اللين شيوعاً في اللغة العربية ، وتأتي بعدهما الكسرة فالضمة . ولكن الشعر يخالف لغة الكلام ، فتتفوق فيه الكسرة والضمة على الفتحة . ويعلل ذلك بأن الألف صوت لا لون له ، على حين يهيم الشاعر اهتماماً شديداً - وخاصة في قوافيه - بالقيمة الجمالية لكل صوت يستعمله ؛ تلك القيمة التي تتحدد بأشياء كثيرة ، منها : النغمة المميزة لكل صوت ، وغنى الصوت بالنغمات الثانوية (timbre) ، والإحساس الحركي المصاحب للنطق به .

وقام الدكتور عياد بتجارب إحصائية على اللزوميات وديوان البحترى ، فوجد القوافي المفتوحة تقارب نصف المضمومة أو المكسورة ، وقارن بين عدد القصائد البائية في ديوانى البحترى وأحمد شوقي - للتأثر في موسيقاه بالبحترى ، على مايقال ، فوجد في ديوان البحترى ٢٤ قصيدة مكسورة ، و ١٥ مضمومة ، و ٥ مفتوحة . ووجد في ديوان شوقي ٦ مكسورة ، و ٨ مضمومة ، و ٨ مفتوحة ؛ مما يكشف عن اختلاف بارز بين الشاعرين .

وأما الدكتور عبد الله الطيب<sup>(٢٥)</sup> فسرد مواضع تجتمع فيها كل حركة وحروف أو حركات أخرى فتهب لها جمالاً صوتياً أو قبحاً أكثر مما لها في ذاتها : فالفتحة تحسن في القوافي الموصولة بهاء التانيث ، وفي الحروف الشفهية والياء واللام ، وتقبح مع الهمة وحروف الحلق ماعدا المهاء . والضمة تحسن مع ها . وأحسن في الحركات المفردة إيماءات خاصة :

الضمة والكسرة متقابلتان : فالضمة تشعر بالأبهة والقمخامة ، والكسرة تشعر بالركة واللين .

(٢٤) موسيقى الشعر ١١٢ .

(٢٥) الرشد ١ : ٧٠ - ٧٢ .

ومن تأمل الشعر العربي وجد أرقّ قصائده مكسورات الروى في الغالب ، وأفخمها مضموماته في الغالب .

زهير مثلاً يجيد في مضموماته أكثر من مكسوراته ، ومعلّته ليست فيها أرى من جيدة البالغ .

وامرؤ القيس يحسن في الكسر أكثر من الفتح .

والفرزدق ميال إلى الضم ، وجوهر إلى الكسر .

والمتنبي إلى الضم ، والبحترى إلى الكسر .

والشعراء المعاصرون يكثرّون من الكسر لما يشعرون به فيه من لين وانكسار يلائم العواطف الرقيقة المنكسرة التي يريدون أن يعبروا عنها .

وهي مجموعة من الأحكام يطلقها إطلاقاً ، وتحتاج منه إلى أن يدعمها بمجموعة من الإحصاءات ، ليضمن قارئها إلى قيامها على أساس واقعي لا على الحس الوقفي السريع . وقارب الدكتور إبراهيم أنيس الدكتور عبد الله الطيب في اتخاذه ذوقه الخاص قاعدة أقام عليها عدداً من الأحكام العامة ، التي تحاول أن تسر الأقدار الموسيقية للأنواع المختلفة من القوافي . قال (٢٦) : « لوطلب إلينا أن نقسم القافية حسب ما فيها من كمال موسيقى إلى مراتب ، لقلنا : إن هناك مراتب تصاعدية :

١ - تبدأ بالقافية المقيدة التي يسبق رويها بحركة قصيرة [ توجيه ] ، ولا تلتزم هذه الحركة في أبياتها ، وتلك هي أقصر صور القافية .

٢ - يليها تلك القافية المقيدة التي تلتزم في أبياتها الحركة القصيرة قبل الروى [ التوجيه ] ، وربما كانت القافية المطلقة التي لا تلتزم فيها هذه الحركة [ المجرى ] في مستوى واحد معها من الناحية الموسيقية .

٣ - يليها القافية المطلقة التي تراعى فيها الحركة القصيرة قبل الروى ، ومثلها في مستوى واحد تلك التي يسبق رويها بواو المد وباء المد مع التناوب بينهما [ المردفة ] .

٤ - يليها تلك القافية التي يسبق رويها بحرف مد معين يلتزم في كل أبيات القصيدة [ المردفة بحرف واحد لا يتغير ] . »

## الفصل الرابع

### عيوب القافية

سعى الفنان العربي - كما رأينا - إلى تحقيق أكبر قدر من التماثل الصوتي في إيقاعاته ، منذ عرفها ، تحقيقاً لأجل قدر من الرنين وأطول مدة .

وكان ذلك يسيراً عليه عندما استخدم الأصوات الخالصة في موسيقاه ، ولكن الأمر لم يكن على ذلك اليسر في الشعر ، لأنه لا يستخدم أصواتاً خالصة بل يستخدم أصواتاً لغوية متعددة الجوانب ، فإلى جانب جرسها لها دلالتها في إفرادها ، ودلالتها في تركيبها ، ولها القيود الواجبة التي أخضعها لها العرف اللغوي في الحالة الأخيرة . فلم يستطع أن يصل إلى التماثل الذي وصل إليه في الموسيقى ، لا طويلاً ولا جنساً . فقصرت القافية عنده أحياناً حتى لم تشمل إلا على صوت واحد ، ومالت أحياناً فاشتملت على الكثير من الأصوات ، وتفاوتت في أكثر الأحيان بين هذين الموقعين . وتماثل الجرس في أحيان نادرة ، واختلف في كثير من الأحيان باستخدام الحروف الصائتة المتنوعة ، وباستخدام الحروف الصامتة القصيرة (الحركات) والطويلة (حروف المد) .

كذلك اشتبهت بعض الأصوات على الرجل العربي في المراحل القديمة من تطوره الشعري والحضاري ، فلم يستطع أن يميز بينها ، واستخدم واحدة حين أراد الأخرى .

كل هذا دفع العربي إلى التمييز بين ما اضطر الشاعر العربي إليه ، من خروج على التماثل الصوتي في قوافيه ، فرأى بعض أنواعه إجبارية ، فأجازها دون أن يعيبها ، وبعضها الثاني دونها في العيب ، فأجازها على مضض ، وبعضها الثالث في ميسور الشاعر القادر أن يتجنبه فعابها ، ولكن مثل هذا العمل لا يمكن الاتفاق التام عليه ، لأن من الناس المتشددین ، ومنهم المتساهلين . فعاب الأولون ما لم يعبه الآخرون . وحظر كثيرون منهم بعض أنواع هذا الإخلال على الشعراء المعاصرين لهم واللاحقين بهم ، ذاهبين إلى أن القدماء وقعوا فيه تحت تأثير الجهل والقصور اللذين تخلص منها المتأخرون .

ويمكن القول بأن أقيح هذه العيوب عندهم الإجازة ، ودونها الإكفاء ، ثم الإصراف ، ثم الإقواء . وماتبق منها - غير التعميد - جائر للشعراء ، إلا أنهم آثروا اجتنابه .

## العيوب الموسيقية

### الإجازة

لم يصرح أحد من القدماء بمنشأ هذا اللفظ : أقدم هو استعماله العرب أم وضعه الخليل عند وضع قواعد القوافي ؟ والأمر المؤكد أنه كان من الألفاظ التي استعمالها الخليل . وعلى الرغم من ذلك اختلف العلماء في تحديد مفهومه ، مما قد يشعرنا بأنه من الألفاظ القديمة ، التي أراد العلماء أن يحددها ، ففترقت بهم السبل . وأغرب الآراء ما رواه التنوخي ، حين قال <sup>(١)</sup> : « منهم من يجعلها ورود عروضين في قصيدة ، كقول عبيد :

من يسأل الناس يحرمه وسائل الله لا يخيبُ

ثم قال فيها :

ساعدُ بأرضي إذا كنت بها ولا تنقلُ إني غريبُ !

فعروض الأول (فعول) وعروض الآخر (مفتعلن) ، فإنني لم أجد من تابعه فيه ، ونخرج بالإجازة من القوافي إلى العروض .

ويقاربه في الغرابة رأى ثعلب <sup>(٢)</sup> الذي ذهب إلى أن « الإجازة اجتماع الأخوات كالعين والغين ، والسين والشين ، والتاء والثاء ، كقول الشاعر :

قُبْحَتِ من سالفَةٍ ومن صُدِغَ  
كَأَنَّهَا كُشِيَةُ صَبَبٌ في صُقْعٍ

فقد نظرفيه إلى شكل الحروف لا مخارجها وأجراسها ، ولم أقع على من تابعه في رأيه . وذهب بعضهم <sup>(٣)</sup> إلى أنها اختلاف الجري بالفتح مع الضم أو الكسر ، ويموز ذلك إلا فيما كان فيه الوصل هاء ساكنة ، نحو قول الشاعر :

(١) (١) ١٣٤ .

(٢) قواعد الشعر ٢٧ . السالفة : صفحة العنق . والكشية : شحمة بطن الضب . والصقع : الناحية من الأرض . هجا امرأة وشبه سالفتها وصدغها في اصفرارها بكشية ضب في صقع من الأرض .

(٣) العقد الفريد ٥ : ٥٠٨ . والاحتصام : الظلم .



الحمدُ لله الذي يَعْفُو وَيَشْتَدُّ انتقامُهُ  
 في كُرْهِهِمْ وِرْضَاهُمْ لايسطيعون اهتِصَامَهُ  
 وذهب أبو عبيدة وابن قتيبة إلى أنها اختلاف التوجيه بالفتح مع الضم أو الكسر، كقول  
 امرئ القيس<sup>(٤)</sup> :

لا ، وأبيلش ، ابنة العامري لايدجي القوم أني أفر  
 نعيم بن مر وأشياها وكيلة حول جميعا صبر  
 إذا ركبوا الحليل واستلاموا تحرقتر الأرض ، واليوم قر

وروى التنوخي<sup>(٥)</sup> أيضاً أن «منهم من يجعلها اختلاف الروي» . وربما كان يريد بذلك  
 قول الحليل الذي شاع عند العلماء ، وصار هو القول المعروف . والإجازة - على هذا القول -  
 هي اختلاف الروي في نفسه ، مع تباعد مخارج الحروف .

والإجازة مأخوذة من إجازة الحليل ، وهي مخالفة بين قواه ، أو جواز المكان : أي  
 تعديه ، لأن الشاعر تجاوز حرف الروي ، أو من التجز ، وهو الإغاض في الشيء أو  
 التساهل .

وسمى الكوفيون الإجازة الإجازة بالراء ، من التعدى . كما سماها بعضهم الإعطاء ، لأن  
 الشاعر أعطى الروي ما لا يستحقه من الحروف .

وقد اختلف العلماء في وضع بعض الأمثلة تحت الإجازة أو الإكفاء ، نتيجة اختلافهم في  
 الحكم على تقارب مخارج رويها أو تباعده ، ولكننا نستطيع أن نطمئن إلى أن الأمثلة التالية من  
 الإجازة ، وأرتبها على حروفها .

١ - الباء : ومخرجها من بين الشفتين : ذكر شفيق الكمالى أنه سمع نمر بن عدوان من بدو  
 العراق يجمع بينها وبين الدال في قوله<sup>(٦)</sup> :

أمر جرى لي بالتقاوير وإسباب غصبي عن اللي يريد والمأيريد  
 البارسه يعقاب حين القمر غاب وحين الثريا كوكبت عالمغيب

وربما جمع بينها لما يتصفان به من جهر وشدة ، وإن كان مخرج الدال طرف اللسان وأصول  
 الثنايا .

(٤) التنوخي ١٣٤ . ابن السراج ١٠١ . والأشباع : الأنصار . واستلثم : لبس اللأمة ، وهي سلاح الحرب .

(٥) ١٣٤ .

(٦) الشعر عند البدو ١٦٧ .

وذكر التبريزي أن الراجز جمع بينها وبين الشين واللام في قوله<sup>(٧)</sup> :

إِنَّ بَنَى الْأَيُّرُوْ أَنْحُوْلَ أَيْبَى  
وَأَنَّ عِنْدَى - إِنَّ رَكِبْتُ وَسَحَلَى -  
مَسْمُ ذَرَارِيحَ رِطَابِيْ وَخَشِيْ

وأظن أن الروي هو الياء الساكنة ، وأن الأبيات لا إجازة فيها ، فالحروف الثلاثة التي جمع بينها متباعدة الخارج والصفات .

وذكر الأخفش أن العجير السلولى جمع بينها وبين الزاء واللام والميم ، في قوله<sup>(٨)</sup> :  
رَأَى مِنْ رَفِيقِيْ جَفَاءً ، وَبِعَهُ - إِذَا قَامَ يَبْتَاعُ الْقِيْلَاصَ - ذَمِيمٌ  
خَلِيلِيْ : حَلًّا وَاتَّرَكَ الرَّحْلَ ، إِنِّيْ بِمَهْلِكَةٍ ، وَالْعَاقِبَاتُ تَدُورُ  
فَبَيْنَاهُ يَشْرِي رَحْلَهُ قَالَ قَاتِلُ : لِمَنْ جَعَلُ رَعُو الْبِلَاطُ نَجِيبُ ؟

قال الأخفش : « وهذه القصيدة كلها على اللام ، والذي أنشدنا عري فصيح ، لا يحتشم من إنشاده هذا . وبيناه غير مرة ، فلم يستنكر مايجيء به » . ويبدو أن ابن جني أنكر هذا الجمع . قال البغدادى<sup>(٩)</sup> : « قال أبو الفتح بن جني : هكذا أنشده أبو الحسن ، وهو بعيد ، لأن حكم الحروف المختلفة في الروي أن يتقارب مخرجها كما أنشد سيبويه في كتاب القوافي . والذي وجد في شعر العجير السلولى :

فَبَاتَتْ هُمُومُ الصَّدْرِ شَتَّى يَعُدُّنَهُ كَمَا عِيدَ شِلْوٍ بِالْعَرَاءِ قَتِيلُ  
فَبَيْنَاهُ يَشْرِي رَحْلَهُ قَالَ قَاتِلُ : لِمَنْ جَعَلُ رَعُو الْمَلَاطُ ذُلُولُ ؟  
عَلَى بَاطُوَاقٍ عِتَاقِيْ كَأَنَّهَا بِقَايَا لُجَيْنٍ جَرَسُهُنْ صَلِيلُ

وقال صاحب العباب : البيت للعجير السلولى ، ويروى للمخلب الهلالي ، وهو ثابت في أشعارهما ، والقطعة لامية ، ووقع في كتاب سيبويه (نجيب) بدل (ذلول) وتبعه النحاة على التحريف ، وهي قطعة غراء .. » .

٢ - التاء : ومخرجها طرف اللسان وأصول الثنايا : ذكر الأخفش<sup>(١٠)</sup> أن الراجز جمع

(٧) الكافي ١٦٧ . المسجل : الفرس . والذراريح : حشرات حمراء منقطعة بسواد تطير ، وهي من السموم والخش : اليابس .

(٨) ٤٧ . القلاص : الإبل الشابة ، جمع قلوص . والمهلكة : الملاك . والملاط : جانيا السنام .

(٩) خزائن الأدب ٢ : ٣٩٧ . يعدنه : يزره . والشلو : الطرف من الجسم . واللجين : النفضة .

(١٠) ٥١ . الموشح ٢٠ .

بينها وبين الفاء في قوله :

بِالْخَيْرِ خَيْرَاتٍ وَإِنْ شَرًّا فَآ  
وَلَا أُرِيدُ الشَّرَّ إِلَّا أَنْ تَأْ

ورفض أن تكون الألف رويًا . ولاحظ أن عد هذا الكلام شعراً فيه تعسف شديد ، وأن رفض الألف متعسف أيضاً ، وخاصة إن عرفنا أن المراد (وإن شراً فشرًا) و (أن تريد) فاختصر . ومخرج الفاء باطن الشفة السفلى وطرف الثنايا العليا ، وهي مهموسة رخوة ، أما التاء فشديدة .

ويأثل هذا الكلام ما ذكره الأخفش أيضاً للتمثيل على اجتماع التاء والواو (١١) :

قَدْ وَعَدْتَنِي أُمُّ عَمْرٍو أَنْ تَأْ  
تَمْسَحَ رَأْسِي ، وَتُقَلِّبَنِي وَآ  
وَتَمْسَحَ الْقَنْفَاءَ حَقِي تَنْتَا

ولكنه أعلن هنا أن « التاء قريبة المخرج من الواو ، وليست أبعد من الواو من الراء ، واللام من الباء ، في قوله (قليل) و (تدور) و (نجيب) . وهذا من أفصح ما جاء لبعد مخارجها » ولو تساهل الأخفش في عد الألف رويًا لتخلص من مشاكل كثيرة .

وذكر أيضاً أن التاء اجتمعت والهاء ، مع بعد مخارجهما وصفاتها . قال (١٢) : « وقد وضعت العرب التاء مع الهاء في أشعارهما كثيرا . قال أبو النجم :

أَقُولُ إِذْ جِئْتَنَ مُدَبِّجَاتِ  
مَا أَقْرَبَ الْمَوْتِ مِنَ الْحَيَاوِ

ومنهم من يقول (الحياة) فيجعلها تاء في الوقف لثلاثي يختلف الروي ، كما فعل في الوصل ، ولأن الوقف في القوافي يحمي على غير الوقف في الكلام » .

٣ - الجيم : ومخرجها من وسط اللسان وما فوقه من الحنك . وذكر أبو عمرو بن العلاء أنها اجتمعت و الدال في قول الرازي (١٣) :

يَا صَاحِبِي : أَدْرِجَا إِدْرِجَا  
بِالدَّلْوِ ، لِاتَّصِرْجِ انْصِرْجَا

(١١) ٤٧ ، ٥٢ . للموشح ٢٠ . تاء : مختصرة من تمسح . ووا : مختصرة من وتمسح . وتنتا : تيزز .

(١٢) ٨٧ . للمبجج : المزين .

(١٣) اللسان ، مادة درج . الإدراج : الاستقاء في رفق . وتنصرج : تنفض . وللدرج : السريع المر .

ولا أحب الساقى المدراجا  
كأنه محتضن أولاداً

واعتقد أن الذى يَسْرُله ذلك كون الحرفين مجهورين شديدين حتى أبدلت الجيم دالا فى بعض الكلمات .

٤ - السين : ومخرجها من طرف اللسان والثنايا . ذكر ثعلب<sup>(١٤)</sup> أن الراجز جمع بينها وبين الشين فى قوله :

أَلَدُّ من ظهير فَرَسٍ  
يومٌ على بطن فُرْشٍ

ومخرج الشين من وسط اللسان ومافوقه من الحنك .

٥ - الطاء : ومخرجها طرف اللسان وأصول الثنايا . ذكر ابن قتيبة فى أدب الكتاب أن الراجز جمع بينها وبين الفاء فى قوله<sup>(١٥)</sup> :

حَشَوْرَةُ الْجَنَيْنِ ، مَعْطَاءُ الْقَفَا  
لَا تَدْعُ الدُّهْنَ إِذَا الدُّهْنُ طَلَفَا  
إِلَّا يَجْدَعُ مِثْلُ أَثْبَاجِ الْقَطَا

وأنكر ابن السيد عليه ذلك وقال : « هذا الرجز نبه ابن قتيبة على أن الفاء حرف الروى فلذلك جعله من هذا الباب . وقد يجوز أن تكون الألف هى حرف الروى فلا يكون فى الرجز عيب ، ويكون خارجاً من باب الإجازة ، إلا أن تكون هذه الأبيات من قصيدة التزم الراجز فى جميعها الفاء حاشا البيت الذى ذكر فيه (القطا) فيكون حينئذ من هذا الباب » .

٦ - وأطرف ما جاء فى هذا الباب الخبر الذى رواه دعلج فى قوله<sup>(١٦)</sup> : « كان لى صديق متخلف يقول شعراً فاسداً مرذولاً ، وأنا أنباه عنه ، إذ أتانى فأنشدنى يوماً :  
إن ذا الحب شديداً ليس ينجيه الفراءُ  
ولما من كان لا يع شق من ذل المخازى

(١٤) قواعد الشعر ٢٧ .

(١٥) الاقصاب ٢٣٦ ، ٤١٤ . الحشورة : العظيمة . المعطاء : التى تساقط شعرها . والدهن : الزيل . والأثباج : الأوساط . يصنف ناقة قد اشتد عطشها ففى تشرب الماء بما يطفو عليه من الزيل ولا تمناه .

(١٦) الأغاني (بولاق) ١٨ : ٤٣ . المحاسن واللسارى ١ : ١٠١ .

فقلت له : هذا لا يجوز : البيت الأول على الراء ، والبيت (الثاني) على الزاى . فقال :  
لا تنقطه . فقلت له : فالأول مرفوع (والثاني) مخفوض . فقال : أنا أقول له لا تنقطه وهو  
يشكله ! » .

### الإكفاء

عرفنا أن العرب - قبل وضع علم العروض - أحسوا بفساد يلحق آخر الشعر دون أن  
يحددوه ، وسموه الإكفاء ، بمعنى المخالفة والقلب . وأخذ العلماء اللفظ عنهم ، غير أنهم  
أرادوا تحديده : فذهب الخليل ويونس بن حبيب والفراء وأكثر القدماء إلى أنه اختلاف  
حركات الروى المطلق (المجارى) ، وذهب غيرهم إلى أنه اختلاف حرف الروى في نفسه ،  
وتعاقبه مع ما يقاربه في المخرج .

وقد وقع الإكفاء كثيراً من العرب ، لأنهم لم يكونوا يفتنون إلى الفروق بين الحروف  
المتقاربة الخارج ، قال الأخفش<sup>(١٧)</sup> : « رأيتهم - إذا قربت مخارج الحروف ، أو كانت من  
مخرج واحد ، ثم اشتد تشابهها - لم يفتن لها عامتهم .. وصحت منه :

أَنَّ رُدَّ أَجَالٌ ، وفارق جيرةٌ وصاح غرابُ البين ، أنت حزين ؟  
تَنَادَوْا بِأَعْلَى سَحَرٍ ، ونجاوتُ مَوَازِيرَ في مساحتهم وصهيل  
فرددنا عليه هذا غير مرة .. على نفر من أصحابه ممن ليس بدونه ، كلهم لا يستنكر هذا » .

وأجمع العلماء على أن هذا غلط من العرب ، ولا يجوز لغيرهم ؛ لأن الغلط لا يجعل  
أصلاً . قال عبد القادر البغدادي عن عبد اللطيف البغدادي في شرح نقد الشعر لقدامة بن  
جعفر<sup>(١٨)</sup> :

« هذا في النثر المسجوع ليس بعيب ، وأما في النظم فأكثر ما يرتكبه الأعراب دون الفحول  
والمشاهير . ولهذا لا أجيزه لشعراء زماننا ؛ كما لا أجيز لهم العيوب الباقية ، اللهم إلا في الأرجاز  
الحرية التي تقال بديها ؛ فإنها تحتمل ما لا يحتمل الشعر الكائن عن روية وتمهل . فإن قيل :  
فهل العرب تعرف حروف المعجم حتى تلزم بها ؟ قيل : إنها وإن لم تعرفها بأسمائها فإنها تعرفها

(١٧) ٤٣ ، ٥١ .

(١٨) خزنة الأدب ٤ : ٥٣٧ .

بأجراسها وتميز بينها بأصداثها ، ولهذا يلترم الشاعر منهم حرف الروى ، فلا يخالفه إلا فى الأقل وإلى مايقرب منه .. فإن قيل : فلم أجزت الإكفاء للعرب وحظوته على أهل زماننا ؟ فنقول : العرب مطبوعون غير متعلمين ، وجفاة لا يعرفون الكتاب ، بل يقولونه بالسليقة . وأما المحدثون فأهل كتابة وتعلم وتعمل ، وإن كان العرب أيضاً غير خالين من تعلم وتعمل وكتابة . ولهذا قلما يقع الإكفاء وغيره من العيوب إلا من الأعراب الأفصح البعداء عن التعلم والتخريج » ولهذا كان الإكفاء عندهم أقبح من الإصراف .  
ويمكن أن نصنف الإكفاء إلى نوعين : ماوقع فى الحروف من المخرج الواحد ، وماوقع من الحروف المتقاربة الخارج .

### النوع الأول :

١ - الباء : اجتمعت والميم ، وكلتاها تخرج من بين الشفتين . قال أبو الدهماء - وكان من أفصح الناس - يهجو شاعراً من بني عكل (١٩) :  
ويلُ الحياكى إن أصاب الركبى  
يستخرج الصبيان منه خطما  
وأضيف إلى المخرج كون الحرفين مجهورين وإبدال أحدهما من الآخر فى بعض المواضع كما فى لهجة مازن .

٢ - الدال : اجتمعت والطاء ، ومخرجهما من طرف اللسان وأصول الثنايا ، ويجمع بينهما الجهر والشدة ، ولولا الإطباق فى الطاء لصارت دالا . قال الراجز (٢٠) :  
إذا نزلتُ فاجعلاني ومسطا  
إني شيعُ لا أطيعي العندا

٣ - الذال : اجتمعت والطاء ، ومخرجهما طرف اللسان وطرف الثنايا ، ولا يفصل بينهما غير افتتاح الذال وانطباق الطاء ، فأى خطأ أو عيب ينطلق بأحد الحرفين إلى أخيه . قال الراجز (٢١) :

(١٩) للرشع ٢٣ .

(٢٠) الألف ٥٢ ، ٩٥ . للموشع ٢٠ ، ٧٣ . للتوحى ١٢٢ . الانقصاب ٢٣٥ ، ٤١٤ . اللسان ، مادة عند . ألف

ياء : ٦٧ ، ١٩٧ . والعند : الجانب .

(٢١) الانقصاب ٤١٤ . ألف ياء ٢ : ٧١ . الأقباط : جمع قبط ، وهو الصيف . والأس : الأصل : والجراميز :

الحياض ، جمع جرميز . والوجاز : الحجارة الصلدة الصخمة .

كَأَنهَا وَالْعَهْدُ مَدَّ أَقْيَاطِ  
أُسُ جَرَامِيْنِ عَلَى وَجَافِ

٤ - الراء : اجتمعت واللام ، وخرجها مادون طرف اللسان إلى منتهاه ، ويجمع بينها كونها مجهورين بين الحروف الشديدة والرخوة ، والخلط بينها كثير عند الأطفال والكبار ، أنشد أبو خليفة الحصري لرجل يصف الجُعل (٢٢) :

أَسْوَدَ كَاللَّيْلِ ، وَلَيْسَ بِاللَّيْلِ  
لَهُ جَنَاحَانِ ، وَلَيْسَ بِالطَّيْرِ  
يَجْرُ فِدَانًا ، وَلَيْسَ بِالثَّوْرِ

٥ - الزاي : اجتمعت والصاد ، وخرجها طرف اللسان والثنايا ، ويجمع بينها كونها رخوين من حروف الصغير . قال الراجز (٢٣) :

كَأَنَّ ظَا قَارُورَةً لَمْ تُفْصِ  
مِنْهَا حِجَابًا مَقْلُوعًا لَمْ تُلْخِصْ  
كَأَنَّ صَبْرَانَ السَّهَابِ لِلنَّقْرِ

٦ - السين : اجتمعت والصاد ، وخرجها طرف اللسان والثنايا ، ويجمع بينها الرخاوة والهمس والصغير ، ولولا الإطباق في الصاد لكانت سيناً . قال الراجز (٢٤) :

إِنْ يَأْتِي لَصٌّ فَإِنِّي لَصٌّ  
أَطْلَسُ مِثْلُ الذَّبَابِ إِذْ يَغْتَسُّ  
سَوَقِي حُدَاةً ، وَصَغِيرِي نَسٌّ

### النوع الآخر :

١ - التاء : اجتمعت والثاء في قول الشاعر (٢٥) :

(٢٢) اللسان ، مادة غُذِنَ ، والقُدَان : المهرات .

(٢٣) الأعشى ٤٣ . الانقصاب ٢٣٥ ، ٤١٤ . اللسان ، مادة كَفَأَ . ألف بام ٢ : ١٣٩ . وتفص : تفتي . والحججاج : العظم الدائر حول العين . والمقلة : العين . ونقص : ورم . والصبرون : الجراحات . ولها : البقر الوحشي . ونقر : وثب .

(٢٤) الفخرى ١٢١ . للوشع ٢٠ ، ٢٣ . الأطلس : الأسود للتعب . ويغس : يطوف بالليل . والنس : التزجر .

(٢٥) قواعد الشعر للشلب ٢٧ . ويقال : إن اليهود كانوا يبدلون التاء تاء ، وعلى هذا فالشعر لا يكفاه فيه ، لأن الشاعر

رُبَّ شَتْمٍ سَمِعْتُهُ فَصَامَتُ سَتْ ، وَعَنِ تَرْكُهُ ، فَكُفِّتُ  
يَنْفَعُ الطَّيِّبُ الْقَلِيلُ مِنَ الرِّزْقِ ، وَلَا يَنْفَعُ الْكَثِيرُ الْحَبِيثُ  
وَيُخْرِجُ النَّاءُ مِنْ طَرَفِ اللِّسَانِ وَطَرَفِ النَّثَايَا ، وَكَثِيرًا مَا يَبْدُلُ نَاءً ، بَلْ تَفْعَلُ ذَلِكَ بَعْضُ  
اللَّهَجَاتِ فِي أَطْرَادِ .

٢ - الحاء : اجتمعت والحاء في قول الراجز (٢٦) :

أَزْهَرُ لَمْ يُولَدْ بِنَجْمِ الشُّحِّ  
مُيَمَّمٌ الْبَيْتِ ، كَرِيمِ السِّنِّ

وَيُخْرِجُ الْحَاءُ مِنْ وَسْطِ الْحَلْقِ ، وَالْحَاءُ مِنْ أَذْنَاهُ ، وَيَجْمَعُ بَيْنَهَا الرِّخَاوَةُ وَالْهَمْسُ .

٣ - الدال : اجتمعت والضاد في قول الراجز (٢٧) :

هَلْ تَعْرِفُ الدَّارَ بِذِي أَقْبَاضٍ  
لَمْ تُبْقِ فِيهَا ذِمَّةَ الرَّدَادِ  
إِلَّا الْأَنْصَافِيَّ عَلَى وَجَادِ

وَيُخْرِجُ الدَّالُ مِنْ طَرَفِ اللِّسَانِ وَأَصُولِ النَّثَايَا ، وَالضَّادُ مِنْ حَافَةِ اللِّسَانِ وَمَا بِلِهَا مِنْ  
الْأَصْرَاسِ ، وَشَقَّتْ عَلَى بَعْضِ اللَّهَجَاتِ فَأَبْدَلَتْهَا دَالًا أَوْ مَا يَقَارِبُهَا .

٤ - العين : اجتمعت والغين في قول الراجز (٢٨) :

قَبَحَتْ مِنْ سَالِفَةٍ وَمِنْ صُدُخْ  
كَأَنَّهَا كُشِيَةُ ضَبٍّ فِي صُقْعٍ

وَيُخْرِجُ الْعَيْنُ مِنْ وَسْطِ الْحَلْقِ ، وَالْغَيْنُ مِنْ أَذْنَاهُ .

٥ - اللام : اجتمعت والنون في قول الراجز يصف الإبل (٢٩) :

بَنَاتُ وَطَاهٍ عَلَى خَدِّ اللَّيْلِ  
لَأَمٍّ مِنْ لَمْ يَتَّخِذْنَ الْوَيْلَ

(٢٦) الانقباض ٤١٤ . أزهَر : أبيض . والشح : البخل . والميم : المقصود لكرمه . والسِّنِّ : الأصل . وروى  
بالحاء ، فلا إكفاء فيه حيث .

(٢٧) التنوين ١٢١ . ذو أقْبَاض : موضع . والديم : المطر يدوم في سكون ، جمع ديمة . والرَّدَاد : السحب التي  
أرأقت مامعها . والأثافي : أحجار الموقد . والوجاد : أماكن حفظ الماء .

(٢٨) الأنفخ ٤٩ . قواعد الشعر ٢٧ . الموشح ١٩ . ابن السراج ١٠٩ . التنوين ١٢١ . التبريزي ١٦١ . الانقباض  
٢٣٦ ، ٤١٤ . وروى : صُقْع ، فلا إكفاء فيه على هذه الرواية .

(٢٩) الأنفخ ٤٨ ، ٥٠ . الموشح ٢١ . ابن السراج ١٠٩ . التنوين ١٢١ . شقيق الكلال ١٦٦ . وأراد بالبيت الأول  
أنهن ذلن اللَّيْلِ وتَحَكَّنَ فيه . وأُنْقِطَ النَّاقَةُ : أخذت في السمن : والسلامي العظم الرقيق الصنبر في اليد والرجل .



لا يشكّين عملا ما أنقنين  
مادام مع في سُلَامَى أو عَيْن

ومخرج اللام مادون طرف اللسان إلى متناه وما فوق ذلك يلها إلى الشفتين الراء فالنون ، ويجمع بينهما كونها مجهورين بين الشدة والرخاوة حتى إن إحداها تبدل من الأخرى .

٦ - الميم : اجتمعت والنون كثيراً ، حتى قال الأخفش (٣٠) : « وقد سمعت من العرب مثل هذا ما لا أحصى . قالت بنت أبي مسافع الأشمري نثيه (٣١) :

وماليتُ غَريْفَ ذو أَظْفافِيرٍ وإقدامٍ  
كجَبِيٍّ إِذْ تَلَاوَا وَ وجوهُ القومِ أَقرانِ  
وأنت الطاعنُ النُّجْلا ، منها مُزِيدٌ آن  
وفي الكفِّ حُسامٌ صبا رَمَّ أبيضُ خُدامِ

ومخرج الحرفين متباعداً : فالنون مما دون طرف اللسان إلى متناه ، والميم من بين الشفتين ، ولكن يجمع بينهما كونها حرفين مجهورين ، بين الشدة والرخاوة ، فيها غنة ، تبدل إحداها من الأخرى .

ونلاحظ في الإجازة والإكفاء أن غالبية الأمثلة من الرجز ، الذي ينظمه ناظمه في ارتجال وسرعة ودون تعمل ، فيحمل كثيراً من ملامح صاحبه النطقية ، سواء كانت ملامحه الخاصة أو ملامح قبيلته . ولذلك يدور في خلدي أن الفروق في الحروف - التي يدعى الخلط بينها - لم تكن واضحة لدى قائل هذه الأرجاز ، بحيث لم تختف عليه وحده ، بل على أصدقائه من قومه . فهي معيبة عندنا ، ولكنها لم تكن كذلك عندهم .

### الإصراف

الإصراف اختلاف حركة الروي (الجرى) بالفتح مع الضم أو الكسر ، أُخذ من قولهم : صرفت الشيء : أى أبعدته عن طريقه ، كأن الشاعر صرف الروي عن طريقه الذي كان

(٣٠) ٤٥ .

(٣١) الأخفش ٤٣ ، ٥٠ ، ٩٥ . الموشح ١٩ ، ٢٠ ، ٢٣ ، التنزيح ١٢٠ ، التبريزي ١٦١ . اللسان : مادة كُفأ . وختا . أشعار التبريز لأحمد تيمور ٥٨ . الكمال ١٦٤ - ١٦٧ . الفريغ : الغاية . والجب : الحبيب . والتجلاء : الرواسة . والمزيد : الدم المتدفق ذو المزيد . وأن : حارّ ساخن . وخطام : قاطع .

يستحقه من مماثلة حركته لحركة الروى الأول .

وسماه بعضهم الإصراف ، وهو فى الأصل مجاوزة الحد والاعتدال .

ولم يذكر الخليل ولا الأخفش الإصراف ، ويبدو أنها لم يعرفا وقوعه فى الشعر<sup>(٣٢)</sup> ،  
ولكن المفضل الضبي ذكره<sup>(٣٣)</sup> ، وروى للبرد مقطوعة جمعت الحركات الثلاث<sup>(٣٤)</sup> :

تُكَلِّفُنِي سَوِيْقَ الْكَرْمِ جَرْمٌ وَمَا جَرْمٌ وَمَا ذَاكَ السَّوِيْقُ ؟  
وَمَا شَرِيوهُ وَمُو لَهُمْ حَلَالٌ وَلَا قَالُوا بِهِ فِي يَوْمٍ سَوِيْقٍ  
فَأَوَّلِي ثُمَّ أَوَّلِي ثُمَّ أَوَّلِي ثَلَاثًا يَا بَنَ عَمْرٍو أَنْ تَرَوْقَا  
وصرح التنوخي أن الأجود فى مثل هذا الشعر تسكين الروى .

وعلى الرغم من ذلك جاء الإصراف فى قوافٍ يتعذر تسكينها ، لأنها موصولة بهاء متحركة  
أو ساكنة ، مثل قول عمران بن حطان الخارجى :

الْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي يَعْفُو وَيَسْتَدُّ انْتِقَامُهُ  
فَهَنَّاكَ مَجَزَّةً بِنِ ثُو رٍ كَانَ أَشْجَعَ مِنْ أُسَامَةَ

ومها يكن من شيء فالإصراف قليل كل القلة فى الشعر للمخالفة الصوتية الجلية فيه .  
ولذلك فصله جماعة من العلماء عن الإقواء ، وأعطوه اسمه الخاص به ، لأنه أقيح من  
الإقواء . ولم يفرق غيرهم بينها ، واقتصروا على اسم واحد هو الإقواء ، باعتبار أنها اختلاف  
فى حركة الروى . وأنكره جماعة ألبتة .

### الإقواء

اختلف العلماء فيه اختلافهم فى أكثر المصطلحات التى أخذوها من أفواه العرب : فذهب  
بعضهم إلى أنه الإقواء ، أى نقص العروض عن الضرب ، نحو قول النابغة الذبياني<sup>(٣٥)</sup> :  
لَمَّا رَأَتْ مَاءَ السَّلَى مَشْرُوبًا وَالْفَرْثَ يُعَصِّرُ فِي الْإِنَاهِ - أَرْنَتْ  
فوزن عروضه (مفعولن) وضربه (متفاعلن) فزاد العجز بذلك على الصدر زيادة قبيحة ،

(٣٢) شرح لزوم مالا يلزم ١ : ٣١ .

(٣٣) كانى التبريزي ١٦١ .

(٣٤) للتنوخي ١١٧ .

(٣٥) السلى : جلدتها فيها الجنين من الناس والمواشى . والفرت : الزيل فى الكرش .

وعلى هذا رأى يصير الإقواء عيباً في العروض لا القافية .  
 وذهب الخليل وقطرب إلى أنه اختلاف حروف الروى أى الإكفاء . ولم يشع هذان  
 الرأيان .

وذهب أبو عمرو بن العلاء إلى أنه اختلاف حركة الروى (المجرى) مطلقاً ، بالضم أو  
 الكسر أو الفتح .

ولكن القول الذى استقر عند العلماء هو قول الأخفش الذى أعلن فيه أن الإقواء  
 اختلاف المجرى بالكسر والضم فقط .

ورد أكثر العلماء هذا الاسم إلى قولهم : أقوى الفاتل حبله : إذا خالف بين قواه ، فجعل  
 إحداهن قوية والأخرى ضعيفة ، ورده جماعة إلى قولهم أقوت الدار ، إذا خلت ، سميت  
 القافية بذلك لخلوها من الحركة التى بنيت عليها .

والإقواء أكثر العيوب انتشاراً في الشعر القديم ، قال الأخفش (٣٦) : « وقد سمعت مثل  
 هذا من العرب كثيراً مالا يَحْصَى . قَلَّ قصيدة يشدونها إلا وفيها الإقواء . ثم لا يستنكرونه ،  
 وذلك لأنه لا يكسر الشعر . وكل بيت منها شعر على حياله » .

وطبىعى أن يطنى مثل هذا العيب عند صغار الشعراء وجعائهم ، قال قدامة (٣٧) :  
 « وهذا في شعر الأعراب كثير ، وفيمن دون الفحول من الشعراء » .

ولكنه لم يقتصر عليهم ، بل تسرب إلى شعر الأئمة ، مثل : النابغة الذبياني وبشر  
 ابن أبي خازم اللذين اشتهر إقواؤهما ، ومثل امرئ القيس وزهير وغيرهما في أبيات مفردة (٣٨) .  
 ولذلك فإن محمد بن سلام الجمحي تساهل كل التساهل في قوله (٣٩) : « لم يقو من هذه  
 الطبقة [ الأولى ] ولا من أشباهها أحد إلا النابغة .. » .

وقد علل العلماء انتشار الإقواء على هذه الصورة بوقوف الشعراء على قوافيهم بالتسكين ،  
 والحق أننا لانستطيع أن نتصور إمكان مجيء قصيدتى عميرة بن طارق البربرعى (٤٠) اللتين  
 يكاد يتعاقب فيها بيت مكسور وآخر مضموم إلا على هذا الأساس ، أو على نطق الروى

(٣٦) ٤٢ . ابن السراج ١٠٧ .

(٣٧) نقد الشعر ١٠٩ . اللوشح ٢٢ ، ١٣٢ .

(٣٨) انظر مقال « الإقواء في الشعر الجاهل » الذى نشره الدكتور نوري حمودي القيسى في مجلة كلية الآداب بجامعة

بغداد ١٩٦٥ .

(٣٩) طبقات فحول الشعراء ٥٥ . خزائن الأدب ١ : ٢٨٦ .

(٤٠) نفاض جرير والفرزدق ١ : ٥١ .

بلهجة فيها نوع من الإمالة تجعل الشاعر لا يفتن إلى الاختلاف<sup>(٤١)</sup>.  
وحاول الأستاذ محمد عبد العزيز الدباغ<sup>(٤٢)</sup> أن يبرر انتشار الإقواء : فزعم أن الشاعر كان يستعمله قصداً لتأكيد الكلام وتقريره ، وتنبية السامعين إلى نقطة معينة يريد أن يوجههم إليها ، ولكن هذا الرأي الغريب لاتدعمه الحجج التي أتى بها ، ولا المواضع التي وقع فيها الإقواء من القصائد .

وقد اختلف أهل النحو والعروض<sup>(٤٣)</sup> في إنشاد الآيات التي وقع فيها الإقواء : فذهب الأولون إلى أنها أنشئت على المجرى الأصلي للقصيدة ولم يراع الموقع الإعرابي للقافية ، بل وضع لها ابن هشام قاعدة خاصة ، فصرح بأن من جملة المواضع التي يقدر فيها الإعراب ما اشغل آخره بحركة القافية .

وذهب الآخرون إلى التقيض ، وقالوا : إنها تقرأ وفق ما يقتضيه النحو ، وإلا فما عدت عيباً عروضياً .

ووافق الدكتور إبراهيم أنيس النحويين ، وقال<sup>(٤٤)</sup> : « ولو صحت مثل هذه الروايات يجب أن تعد خطأ نحوياً لاختطاً شعرياً ، فالشاعر صاحب الأذن الموسيقية ، والحريص على موسيقى القافية ، لا يعقل أن يزل في مثل هذا الخطأ الواضح الذي يدركه حتى المبتدئون في قول الشعر ، بله النابتة وأمثاله من شعراء الفحول .. وبذلك يكون الشاعر قد أخطأ في قواعد النحو لا في الموسيقى الشعرية .. وعلى هذا فما يسمى بالإقواء أو الإصراف لا وجود له في الشعر العربي قديماً أو حديثه » .

وغفل الجميع أن التحليل والأخفش وسيبويه - حين حكوا عن العرب ما حكوا - كانوا يشافهونهم ويسمعونهم ، ويسجلون ما يؤديه عيائهم .

وعلى الرغم أن الإقواء غير جائز للشعراء المحدثين فقد التقطه بعض الشعراء في العصور الإسلامية ، وهذبه ، ونظمه ، فجعل منه فناً خاصاً تعتمد فيه الإقواء معاقباً بين بيت مكسور وآخر مضموم . وقد سمى هذا الفن القواديسي ، تشبيهاً بقواديس الساقية (أوعية الساقية) لارتفاع بعض قوافيه في جهة ، وانخفاضها في جهة أخرى ، وأول من جاء به في شكله الفني

(٤١) الشعر الجاهل ٢٩ .

(٤٢) مجلة دعوة الحق بالرباط - العدد الخامس - السنة السابعة - عن نوري القبيعي ١٣ - ١٥ .

(٤٣) الإرشاد الشافي ١٧٢ - ١٧٣ .

(٤٤) موسيقى الشعر ٢٦١ - ٢٦٢ .

طلحة بن عبيد الله العوني . ومثاله قوله من قصيدة له مشهورة طويلة (٤٥) :

كم للنبي الأبكار بال خيتين من منازل  
بمهجتي للوجد من تذكارها منازل  
معاهد رعيها مُتَعَجِر الهواطل  
لما نأى ساكنها فادمعي هواطل

### السناد

اختلف العلماء في السناد أيضاً : فقال أبو عبيد : اختلاف الأرداف ، وقال : الزجاجي : كل عيب سوى الإقواء والإكفاء والإيطاء ؛ وقال الرامي : اختلاف ما قبل الروي وما بعده من حركة أو حرف ؛ وقال غيرهم : هو الإقواء ؛ وقيل : هو اختلاف حركة الروي (النجري) بالفتح ؛ وقيل : اختلاف الحذف والتوجيه والإشباع ؛ وقيل : اختلاف الحروف اللازمة قبل الروي ، وهي الرفع والتأسيس .

ثم استقر الأمر على أن السناد اختلاف ما راعى قبل الروي من الحروف والحركات . واتفق أكثر الكاتبين على أن هذا الاسم مأخوذ من قولهم : خرج بنو فلان إلى القتال متساندين : أي خرجوا على رايات شتى ، دون قائد واحد ، فهم مختلفون متنازعون . وكذلك القصيدة التي وقع فيها هذا العيب اختلفت أبياتها ، ولم تتألف على حسب ماجرت به العادة في انتظام القوافي .

وقال بعضهم : إنه مأخوذ من مساندة بيت إلى بيت ، إذا كان كل واحد منها ملق على الذي يجواره دون استواء .

ويتضح من هذا أن السناد خلل في التماثل الصوتي الذي أراد الشاعر العربي أن يحققه لقوافيه ، ولذلك نجد اختلافاً واضحاً بين العلماء فيه جملة وتفصيلاً بين من يريد أن يحقق التماثل التام ويرى أنه « قد تغلط مقاحم الشعراء وثنيانهم » (٤٦) ، ومن يرى ذلك عبثاً قادحاً و « اشتراطات العلماء التي ذكروها تحكم وتعت ليس إلا » (٤٧) ، ومن توسط بين الفريقين ،

(٤٥) العمدة ١ : ١٧٨ . النسي : الرانس . والحب : للبح من بطن الأرض . والمهجة : الروح . والملاعد :

المازل . والرعيل : السرب . والمتعجر : السائل للتعب . والهواطل : السحب للمطرة .

(٤٦) الموشع ٢٣ . للتحم : الذي يقحم سناً إلى أخرى وليس بالبازل ولا المستحكم . والثنيان : العاجز الراهن .

(٤٧) للرشد ٣٧ .

وعاب أنواعاً ، وأجاز أخرى دون عيب ملحوظ .  
 وأنواع السناد - على التعريف الشائع - خمسة : اثنان يلحقان الحروف ، وهما سناد  
 التأسيس والردف ؛ وثلاثة تلحق الحركات ، وهى سناد الحذف والإشباع والتوجيه .

### سناد التأسيس

هو تأسيس قافية وإمال أخرى ، كقول ابن السكيت<sup>(٤٨)</sup> :  
 لو ان صدور الأمر يبدون للفتى كأعقابيه لم تُلْفِه يَتَنَدَّمُ  
 لَعَمْرِي لقد كانت فِجَاجٌ عَرِيضَةٌ وَلَيْلٌ سَخَامِي الجُنَاحِينَ أَذْهَمَ  
 إِذِ الْأَرْضُ لم تَجْهَلْ عَلَى فُروجهَا وَإِذْ لَى عن دار الهوان مُرَاغَمَ  
 أسس البيت الأخير ، وأهل ما قبله . وهذا السناد قليل حتى إن الدكتور إبراهيم أنيس<sup>(٤٩)</sup>  
 أعلن أنه لا يعرف شاعراً ارتكبه .

وصرح المعري أن هذا السناد قد يقل قبحه إذا ما عدل الشاعر عن كسر الإشباع في القافية  
 المطلقة قال<sup>(٥٠)</sup> : « ويحسن من السناد الذى يجيء فى المطلق المؤسس أن تكون حركة الدخيل  
 فتحة ، لأنه يقرب بذلك من المجرد .. وفى مجيء الفتحة بعد التأسيس ما يفرج السامع عن  
 العادة ، لأن أكثر ما أسس من أشعار العرب إنما يكون بعد ألفه كسرة كحامل ورأسيم . وفى  
 قصيدة المجاج [ غير المؤسدة ]

مُكْرَمٌ لِلْأَنْبِيَاءِ خَاتِمٌ  
 فَإِنْ رَوَى بِكسر التاء فهو أشنع ، وإن روى بفتحها فهو أسهل » .

### سناد الردف

هو إرداف قافية وإمال أخرى ، مثل قول أحمد شوقى :  
 فَازَرُوا غَضَبَانًا ، وَأَعْرَضَ نَافِرًا حَالٌ مِنَ الْغَيْدِ الْحَسَانِ عَرَفْتَهُ  
 (٤٨) الفجاج : الطرق الواسعة بين الجبال ، جمع فج . والسخامى : الأسود كالفحم . والأدهم : الأسود . ومجهول :  
 تنفض وتتهم . والفروج : المواضع الخفية ، جمع فرج . والمراغم : للمهرب والرحلة .  
 (٤٩) موسى الشعر ٢٧٣ .  
 (٥٠) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٢٠ .

في قصيدته المردفة التي مطلعها :

السحر من سود العيون لقيته والبابل بلحظهن سقيته

وقد اتفق العلماء على جواز تعاقب الواو المضموم ما قبلها والياء المكسور ما قبلها في الرفع دون عيب ، للتقارب بين صوتيهما . وهذا التعاقب كثير في الشعر ، أعلن التنوخي (٥١) أنه لا يحاط به لكثرة .

ولم يكتف بعض العلماء بهذا التساهل ، بل أجاز سناد الرفع كله ، ورأى أنه من العيوب الحقيقية ، وخاصة إذا ما اجتمع هو وما يخفف من التباين في جرس الأبيات . وقد عبر الدكتور إبراهيم أنيس عن قريب من هذا الرأي في مناقشته للبيتين :

إذا كنت في حاجة مرسلًا فأرسل حكيمًا ولا توصيه  
وإن بابُ أمر عليك التوى فشاور ليبيًا ولا تعصيه

فقال (٥٢) : « فحين نستعرض شعر القدماء والمحدثين ، لانكاد نظفر بتلك الظاهرة التي سمعناها (سناد الرفع) إلا مع ياء المد ووواو المد ، وبشرط أن يلى الروى تلك الهاء التي تسمى وصلًا ، كما في البيتين السابقين . فإذا نحن حللنا القافية في هذين البيتين وجدنا أن الكلمتين (توصيه) و (تعصيه) تشتركان في أمور : ١ - حرف التاء والصاد والهاء ٢ - كسرة الصاد وكسرة الهاء ؛ كما نلاحظ أن واو المد في (توصيه) قد جعلت معادلة لحركة قصيرة ومعها حرف من الكلمة الأخرى (تعصيه) ، وتلك الحركة هي فتحة التاء مضافاً إليها حرف العين . وقد قرنا آنفاً أن حرف المد يعادل حركة قصيرة معها حرف من الحروف ، فالمعادلة الصوتية في قافية البيتين قد تبدو محققة ، ولكننا نعلم أن أصوات اللين بطبيعتها أوضف في السمع ، وعلى هذا نسبة الوضوح السمعي في الفتحة ومعها العين من كلمة (تعصيه) أقل من نسبته في واو المد من كلمة (توصيه) . تلك هي الحقيقة الصوتية التي تجعل سناد الرفع نايباً في السمع غير مستساغ .. لأن الأذن - وقد تعودت نسبة خاصة من الوضوح السمعي في القافية .. تأبى الرجوع عنها ، وتفرح بما يمكن أن يقل عن هذه النسبة .. فإذا أضيف إلى هذا أن ما يتكرر من أصوات القافية حينئذ سيصبح مقصوراً على الروى أدركنا السبب في نفور الذوق الموسيقي مما يسمى سناد الرفع ، ولكن زيادة هاء الوصل بعد الروى تكثر من الأصوات المكررة في أواخر الأبيات . ويتبع هذا أن يقل شعورنا بغرابة القافية ، وربما تقلبنا الأذان حينئذ ، ولهذا لا يكاد يرى بعض المحدثين غرابة أو شذوذاً في قافية البيتين السابقين » .

### سناد الحذو

هو اختلاف الحذو بفتح مع كسر أو ضم ، كقول عمرو بن الأيهم التغلبي<sup>(٥٣)</sup> :

ألم ترَ أنَّ تغلبَ أهلُ عَرْ جِبَالٍ مَعَاظِلِي مَائِرَتَيْنَا  
شَرِينَا مِنْ دِمَاءِ بَنِي عَقِيلٍ بِأَطْرَافِ الْقَنَا حَتَّى رَوَيْنَا

ففتح حذو البيت الأول ، وكسر الآخر ، وقول عمرو بن كلثوم في وصف الدروع<sup>(٥٤)</sup> :

إِذَا وُضِعَتْ عَنْ الْأَبْطَالِ يَوْمًا رَأَيْتَ لَهَا جُلُودَ الْقَوْمِ جُونَا  
كَأَنَّ مُتَوْنِينَ مُتَوْنٌ غُدْرٌ تُصَفِّقُهَا الرِّيحُ إِذَا جَرَيْنَا

فضم حذو البيت الأول وفتح الآخر .

ولم يعب الأدباء اجتماع الكسر والضم اقتداءً باجتماع الياء والواو في الردف ، كما نرى في معلقة عمرو بن كلثوم ، بل في الشعر المردف كله ، إلا إذا التزم الشاعر ما لا يزمه من التقيد بالواو وحدها أو الياء وحدها .

وزهد الأدباء إلى أن سناد الحذو أقيح من سناد الإشباع والتوجيه وزهد المعري إلى أنه في الشعر المقيّد أشنع منه في الشعر المطلق<sup>(٥٥)</sup> .

### سناد الإشباع

هو اختلاف الإشباع ، وقد أطلق المبرد الحكم وأوجب عدم اختلافه . فقال<sup>(٥٦)</sup> : « لا تختلف حركة الدخيل بته ، فإن كان ذلك فهو سناد ، وهو أحد العيوب » وتابعه في ذلك أكثر العلماء الذين استحبوا الاختلاف وكرهوه .

وأجاز الخليل تعاقب الحركات ، لأن الأصل في حركة الدخيل عنده أن تحرك بأية حركة ، حتى إنه أهل تسميتها . وهو الذي سمي الإشباع .

(٥٣) للمائل : الحصون للثبة ؛ جمع معقل . والقنا : الرياح ، والمفرد قناة .

(٥٤) الجون : السود ، من الصدا . والثرن : الظهور ، جمع متن . والفدر : ما غادره المطر من ماء . وتصفّقها :

تلاعب بها .

(٥٥) شرح نزم ما لا يزم ١ : ٢٩ .

(٥٦) ١١ .



أما الأخفش فوقفه الذى يعكسه كتابه غامض ، ولعل سبب ذلك مالحق الكتاب من تحريف .

فمرة يتفق مع التحليل ويقول<sup>(٥٧)</sup> : « لا أبالى الحركة التى بعد التأسيس أن تختلف ولا أعده عيباً وهو قليل . وكان التحليل يميزه » .

وأخرى يتفق مع المبرد أو يكاد ، ويقول<sup>(٥٨)</sup> : « قد يلزمون الكسر قبل هذه الكاف ، ولا يميزون غيره ، وكذلك قاله أكثر الشعراء . وما أرى اختلاف ذلك إلا سناداً ؛ لأن الشعراء لم تقله إلا هكذا أو قبله تأسيس .. ولا يحسن أن يجتمع فتح وكسر ولا ضم ولا كسر وضم ؛ لأن ذلك لم يُقل إلا قليلاً .. وجميع ماسمنا من الشعر على هذا إلا الشيء القليل يشذ » . وتدرج العلماء بهذا السناد فى القبح فأخفه قبحاً عندهم ما اجتمع فيه الضم والكسر ، مثل قول الشاعر :

وكنّا كُفْصَنَى بَانِقَ ، ليس واحدٌ يزول على الحالات عن رأى واحدٍ  
تَبَدَّلَ بى خِلًا فخالَتْ غَيْرَهُ وَخَلَيْتُهُ لِمَا أَرَادَ تَبَاعُدَى  
بل أجازاه كثيرون ولم يعدوه عيباً . وأقبح منه ما اجتمع فيه الفتح والكسر كقوله :  
يا نَحْلُ ، ذات السُرُ وَالْجِدَاوِلُ  
تَطَاوَلَى مَاشَتْ أَنْ تَطَاوَلَى

أو الفتح والضم كقوله :

يَا مَنْ لَهُ التَّعْمُ الَّتِى بِالشَّكْرِ لَيْسَ تُقَابَلُ  
لَمْ يُعْرِضُوا جَهْلًا بِهَا لَكِنْ ذَاكَ تَجَاهُلُ

وعلى الرغم من اتفاقهم - أو اتفاق أكثرهم - على هذا التدرج اختلفوا على موضع سناد الإشباع من بقية أنواع السناد : فقال ابن كيسان<sup>(٥٩)</sup> : « أقبح ما يكون السناد فى حركة الحرف الذى يسمى اللخيل » فجعله أقبحها على الإطلاق .

وقال المبرى :<sup>(٦٠)</sup> « لم يفرقوا بين المقيد المجرد والمقيد المؤسس ، وهو عندى فى المؤسس أقبح ، لأنه يختلف الحرف بالحركات بين حرفين لازمين . وإذا كان المقيد مجرداً لم يكن قبل

(٥٧) ٢١ .

(٥٨) ٢١ ، ٣٨ .

(٥٩) للقيب ٥٥ .

(٦٠) شرح لزوم ما لا يلزم ١ : ٣٦ .

التوجيه حرف لازم ؛ فجعله أقيع من التوجيه فقط ؛ لشذوذه بين عدة حروف ملتزمة على حين لا يصحب التوجيه شيء ملتزم .  
وقال ابن السراج <sup>(٦١)</sup> : « اختلاف التوجيه أسهل من اختلاف الحلو ، واختلاف الإشباع أسهل » . فجعله - لو صح فهمي - أقل أنواع السناد قبحاً .

### سناد التوجيه

هو اختلاف حركة التوجيه . واختلف موقف العلماء منه : فتساهل الأخفش وأجازوه مطلقاً لكثرة ، وأباح الجمع بين الفتح والضم والكسر دون عيب ، لأن الحركات تختلف هي والحروف فهي أضعف وأقل ظهوراً ، فجاز فيها عندهم ما لم يمز في الحروف . ومثاله قول رؤبة <sup>(٦٢)</sup> :

وقاتم الأعاقِ طوى المُخترقِ  
ألفَ شتى ليس بالراعى الحقيقِ  
شذابةً منها شذاً الرُبع السحقِ

وسار التحليل على ما ألفنا في أنواع السناد الأخرى ، فأباح الجمع بين الضم والكسر ، كما يجمع بين الواو والياء في الرفع ، وعاب الجمع بين الفتح والضم أو الكسر ، وسماه السناد ، على حين سماه أبو عبيدة وابن قتيبة الإجازة ، وشذ كراع النمل فأباح الجمع بين الفتح والضم أو الكسر ، وعاب الجمع بين الضم والكسر ، فالأبيات الثلاثة السابقة غير معيبة إذن عند الأخفش ، على حين يعيب التحليل البيت الأول ، ويعيب كراع البيت الثاني .  
وقد فضل الذكور إبراهيم أنيس <sup>(٦٣)</sup> رأى التحليل لقربه إلى النظريات الصوتية الحديثة التي ترى بين الضمة والكسرة وجه شبه لارتباطها بينهما وبين الألف ، ولاحظ أن الشعراء استحسنوا في الأعم الأغلب التزام التوجيه الواحد ، ولم يخرجوا عليه إلا في أبيات قليلة .  
ولاحظ حازم القرطاجني <sup>(٦٤)</sup> أن شعراء الجاهلية كانوا أحرص على هذا الالتزام من شعراء الإسلام .

(٦١) ١١٢ .

(٦٢) القاتم : المعبر ، والأعاق : الأطراف البعيدة من الصحراء . والمخترق : للمر . وألف : جمع . وشتى : متفرقة .  
يصف الحيوانات . والحقيق : الأحمق . والشذا : الأذى . والربع : الحمير ، والسحق : البعوضة .

(٦٤) منهاج البلاغة ٢٧٤ .

(٦٣) موسيقى الشعر ٢٦٨ .

وتشدد بعضهم وأراد أن يحقق القائل الصوق التام لقوافي القصيدة كلها ، فأعلن أن توجيه القصيدة يجب أن يكون حركة واحدة : ضمة أو كسرة أو ضمة ؛ ولم يجر أن تتعاقب فيه الحركتان أو الثلاث .

ومها يكن من شيء فالقنات كلها تتفق على أن تعاقب الضمة والكسرة أخف من تعاقب الفتحة معها ، وأن عدم التعاقب ألبتة أحسن الأحوال .

وذهب ابن السراج إلى أن هذا السناد أسهل من سناد الخذو ، أما الخليل فذهب إلى أنه أفحش من سناد الإشباع ، وربما كان ذلك هو الذى دعا ابن جنى إلى أن يناظر بينه وبين الإقواء فى قوله : إنه يقوم فى القوافى المقيدة مقام ذاك فى القوافى المطلقة .

### التحريد

التحريد تنوع الضرب (تفعيلة الروى) بالبحر الواحد ، بأن يأتى البيت الأول من ضرب ، (والثانى) من آخر . أخذوه من الحرد فى الرجلين ، وهو تقبض إحداهما فى السير خلقة ؛ أو من الرجل الحريد أى المنفرد المنعزل .

وهو فى القوافى شبيه الإقعاد (تنوع العروض) فى العروض ، غير أن هذا يكاد يختص ببحر الكامل ، على حين لا يختص التحريد ببحر معين ، وحظر العلماء العيين كليهما على الشعراء المتأخرين .

والأمر الغريب أن ما طلعت عليه من كتب أجمعت على التمثيل للتحريد بالبيتين التالين من بحر الطويل :

إذا أنت فضلتَ امرأَ ذا براعةٍ      على ناقص كان المديحُ من النقص  
ألم تر أن السيفَ ينقصُ قدره      إذا قيل : هذا السيفُ خيرُ من العصى  
وضرب البيت الأول منه مفاعيلن والآخر مفاعِلن ؛ الغريب أنهم يفعلون ذلك على الرغم من أن أكثرهم ينه أن البيتين من قصيدتين مختلفتين وليسا من واحدة ، فلا يصح إذن الجمع بينهما ولا الحكم بأن فيها عيباً ما .

### التنافر

أحب العرب مطابقة الكلام لمقتضى الحال ، وعدوها البلاغة التي يسعى إليها الساعون ، وكذا فعل تقاد القوافي الشعرية ؛ إذ طلبوا إلى الشاعر أن يكون جرس قوافيه متسقاً مع الظروف الذي يتحدث عنه ، أو مع شخصيته .

ودفعهم هذا إلى عيب القوافي التي تجلت فيها الرقة المفرطة في الموضع الذي لا يدعو إليها . عابوا عبيد الله بن قيس الرقيات في قصيدته الياثية التي أشرت إليها سابقاً ، وأبا العتاهية في قوله (١٥) :

ياواها لذكر اللـ و ياواها  
لقد طيبَ دكرُ اللـ بالتسييح أفواها  
ووصموها بالتخت .

وعابوا القوافي الحوشية الغريبة التي أتى بها الشعراء المتحضرّون ، على حين اغتفروها للقدماء ؛ لأنهم عاشوا في غير مجتمعاتهم ، وتحدثوا بألفاظ غير ألفاظهم (١٦) قال أبو العتاهية لحمد بن مناذر : إن كنت أردت بشعرك العجاج ورؤية فاصنع شيئاً ، وإن كنت أردت شعر أهل زمانك فما أخذت مأخذهم ، أرايت قولك : (ومن عاداك لأقوى المرميسا) أي شيء المرميس ؟ (١٧) ، بل بلغ بهم الأمر أن عابوا الأعراب الذين عاشوا في العصر العباسي ، ودخلوا الخواضر واستمروا ينظمون الشعر الغريب ، مثل أبي حزام غالب بن الحارث العكلي ، وأحمد بن جعذر الخراساني ، ومحمد بن عبد الرحمن الغريبي الكوفي ، ومحمد بن علقمة التيمي ، بل شارك في هذا النقد من صناعتهم البحث عن الغريب كاللغويين من أمثال ابن الأعرابي الذي سمع الكوفي يقول (١٨) :

وما شَبَرْتُ من تَوَفِّيَ بها من وَحَى الجنِّ زَبَرْتُ  
فقال له : إن كنت جاداً فحسيك الله .

(١٥) الموشع ٢٥٩ .

(١٦) الموشع ٣١١ .

(١٧) الموشع ٣٦٩ .

(١٨) نقد الشعر ١٠٠-١٠٣ . الموشع ٣٥٤-٣٥٥ . شربت : جرت وقطعت . والتوفية : الصحراء الواسعة البعيدة الأطراف . والوحى : الصوت والكلام الحق . والزبزم : صوت الجن .

وأضيف هنا الألفاظ ذات الجرس الذى تفر منه الأسماع المرهفة ، التى رقتها الحضارة وأرهفتها . فقد استخدم جرير الأموى لفظ يوزع علماً على من تغزل فيها ، فعابوه عليه . ولكن السيد الحميرى العباسى وقع فى غلطة جرير . فقال ابن رشيق<sup>(٧٩)</sup> : « وأما قول السيد الحميرى . فإنه ثقیل من أجل يوزع ، وأنكر هذه اللفظة عبد الملك بن مروان على جرير ، فما ظنك بالسيد الحميرى . وكلما كانت اللفظة أحلى كان ذكرها فى الشعر أشهى ، اللهم إلا أن يكون الشاعر لم يزور الاسم ، وإنما قصد الحقيقة لإقامة الوزن ، فحيث لا ملامة عليه ، ما لم يجد الكنية مندوحة » .

ولا يقتصر الثقل على الأعلام بل قد تجده الآذان فى أية قافية ، مثل تلك التى استعملها كلثوم بن عمرو العتاتى فى قوله :

قُتَّ الْمَدَاحُ إِلَّا أَنَّ أَلْسِنًا مُسْتَطَقَاتٌ بِمَا تُخْنِي الضَّيَّابِ

قال المزيانى<sup>(٨٠)</sup> : « قال ( الضَّيَّابِ ) فحتم البيت منها بأقل لفظه ، لو وقعت فى البحر لكدرته ، وهى صحيحة لكنها غير مألوقة ولا مستعذبة وما شئ أملك بالشعر بعد صحة المعنى من حسن اللفظ » .

\* \* \*

تلك هى العيوب التى تناولها كتب القوافى ، ويفيض علماء العروض القول فيها أو يوجزون ، ويمكن أن نردها كلها إلى النشاز أو الخروج على ما تقتضيه الموسيقى من تماثل صوئى أو تشاكل نغمى . ولكن هذه العيوب الموسيقية ليست جميع العيوب التى فطن لها العلماء ، فهناك مجموعة أخرى من العيوب ، لا تمس جرس القوافى بل دلالتها ، ولم يتحدث عنها علماء العروض والقوافى وحدهم بل شاركهم فيها نقاد الشعر مشاركة واسعة ووصفوا القوافى التى تصف بهذه العيوب بالقلق والنفور ، والتى تبرا منها بالفن ، وحذروا الشعراء من الوقوع فيها : فقد استهجن بشر بن المعتز<sup>(٨١)</sup> فى صحيفته المعروفة بالقافية التى « لم تحل فى مركزها وفى نصابها ، ولم تتصل بشكلها ، وكانت قلقة فى مكانها ، نافرة من موضعها » وحذر من إكراهها على اغتصاب الأماكن ، والتزول فى غير أوطانها . ويمكن أن نصف العيوب التى تصيب القوافى ، فنصمها بالقلق وعدم التحنن التصنيف التالى .

(٦٩) المدة ٤ : ١٢٢ .

(٧٠) الرش ٢٩٤ . وانظر ص ٢٦٠ ، ٢٨٤ ، ٢٩٠ ، ٣٠٣ ، ٣١١ ، ٣٢١ .

(٧١) البيان والتبيين ١ : ١٣٨ .

## العيوب اللغوية

### الإيطاء

الإيطاء تكرار كلمة الروى ، اشتق من المواطة بمعنى الموافقة ، كما قال تعالى في سورة التوبة آية ٣٧ : ( لِيُؤْطِئُوا عِدَّةَ مَا حَرَّمَ اللَّهُ ) والأصل فيه أن يطاء الإنسان في طريقه على آثار وطنه أو وطء غيره .

وقد أطال العلماء الوقوف أمام الإيطاء ، وتشعبت بهم السبل في النظر إليه ، وتفصيل أحواله الجائرة والمذمومة :

فأعلنوا أن التكرار لا يستلزم العيب ، لأن بعض الشعراء كرر كلمة القافية محتمداً الأمر في نفسه ، إذ يجد فيها لذة تدفعه إلى الاستزادة من الاستماع إليها أو التفوه بها ، فهي لفظ الجلالة ، أو أحد أسماء الرسول الكريم ، أو اسم الحبيب المفارق ، قال بعضهم :

محمدٌ ساد الناسَ كهلاً وإيفاً وساد على الأملاك أيضاً محمدٌ  
محمدٌ : كلُّ الحسن من بعض حسنه وما حسنُ كلِّ الحسن إلا محمد  
محمدٌ ما أحلى شأله ، وما ألدَّ حديثاً راج فيه محمد

أولأنه يريد أن يسخر من يرد اسمه ، ويشوه صورته ، كما فعل عمود بيرم التونسي في قوله :

ولم أذُق طعم قدر كنتُ طابخها إلا إذا ذاق قبل المجلسُ البلدى !  
كان أُمى - بَلَّ الله رُيتها - أوصتُ فقالت : أعوك المجلس البلدى !

يا بائعَ القجلِ بالمليم واحدة كم للميال ؟ وكم للمجلس البلدى ؟

ورأى الدكتور شكرى صياد<sup>(٧٢)</sup> أن صاحب الشعر الحر يعتمد الإيطاء لفرض آخر ، قال :  
« الشاعر يزيد نغمه خفوتاً بلجوته المتكرر إلى الإيطاء . . . فالإيطاء إذ يوجه الذهن إلى تماثل المعنى يصرفه عن تماثل النغم » .

وأعلن بعضهم أن تكرار قافية المصراع الأول في قوافي الأبيات ليس عيباً ، كقول امرئ القيس<sup>(٧٣)</sup> :

(٧٢) موسيق الشعر ١٣٠

(٧٣) البيانات : الملحنيات ، جمع لباة . تنظر : توجل .

خَلِيلِي: مَرَّ بِي عَلَى أُمِّ جُنْدَبٍ نَقَضَ لُبَانَاتِ الْفَوَادِ الْمَدْبِ  
فَانَكَمَا إِنْ تَنْظُرَانِي سَاعَةً مِنَ الدَّهْرِ تَنْفَعُنِي لَدَى أُمِّ جُنْدَبٍ

ومنع بعضهم التكرار في القصيدة كلها طالما . وتخفف بعضهم الآخر فنع التكرار في الأبيات المتقاربة ، ثم اختلف هذا الفريق في تحديد عدد الأبيات المتقاربة : فمن يرى أن القصيدة ما احتوت على ثلاثة أبيات فصاعداً كالأخفش أباح أن تتكرر الكلمة دون عيب على أن يفصل بين الكلمتين المكررتين هذا العدد من الأبيات . ومن يرى أن القصيدة ما احتوت على سبعة أبيات فصاعداً كالخليل - أوجب أن يفصل بين الكلمتين المكررتين هذا العدد وإلا كان معيباً . وهذا الرأي هو الذي شاع بين الجمهور . ومن يرى أن القصيدة ما احتوت على عشرة أبيات فصاعداً ، عاب ماتكرر دون فاصل من هذا العدد ، وأباح ما وراءه . وكذلك فعل ابن جني الذي ذهب إلى أن القصيدة تضم ١٥ بيتاً ، والقراء الذي أزم أن تضم ٢٠ بيتاً . وسبب الإباحة عندهم جميعاً أنهم عدوا اللفظ الآخر كأنه قد ورد في قصيدة أخرى بعد الفاصل الذي حدده .

كذلك لم يعيبوا الإيطاء الذي في غرضين مختلفين في القصيدة الواحدة : كأن تكون الكلمة الأولى في النسب في أول القصيدة ، والأخرى في وصف الرحلة أو المدح ، ولو لم يفصل بينهما العدد المحدد من الأبيات ؛ لأن كل غرض يشبه - في هذه الحالة - بالقصيدة المستقلة ، ألا تراهم يقولون : « دَخَ ذا » و « عَدَّ عن ذا » عندما يريدون الانتقال من غرض إلى آخر . وعالجوا الكلمة المكررة نفسها : فاشتراط الأخفش ومن بعده أن تتكرر الكلمة بلفظها ومعناها لكي تعاب . فإذا تكرر المعنى واختلف اللفظ فقدت المواطأة . وإذا تكرر اللفظ واختلف المعنى لم يكن ذلك عيباً ، كقول الخليل (٧٤) :

يَا وَبَحَّ قَلْبِي مِنْ دَوَاعِي الْهَوَى إِذ رَحَلَ الْجَبْرَانُ عِنْدَ الْغُرُوبِ !  
أَتَبْتَغُهُمْ طَرَفِي وَقَدْ أَمَعْتُوا وَدَمَعُ عَيْنِي كَقَيْضِ الْغُرُوبِ  
بَانُوا وَفِيهِمْ طِفْلةٌ حُرَّةٌ نَقَرَتْ عَنْ مِثْلِ أَقْلَاحِي الْغُرُوبِ

وخالفوا بذلك الخليل بن أحمد الذي عاب التكرار مجرداً ، وذهب إلى أن كل كلمة وقعت موقع القافية ، وأعيد لفظها في قافية بيت آخر ، وكانت العوامل تقع عليها - إيطاء اتفق معناهما أو اختلف . وإنما خرج عن المواطأة عنده الاسم والفعل المشتركان في اللفظ مثل

(٧٤) معنى الغروب على الترتيب : غروب الشمس - جمع غرب ، وهي الدار العظيمة الملوذة - جمع غرب ، وهو الوحدة المنخفضة .

( ذَهَبَ ) للمعدن النقيس و ( ذَهَبَ ) للذهاب ؛ لأن العوامل لا تقع عليها . وخرج العلم والصفة المشتركان كالعباس علماً وصفة على الكثير العيوس .

وقد أفاض مخالفو الخليل الحديث في الأحوال المعيبة ، وغير المعيبة : فاتفقوا على عدم عدّ المسند إلى الضمير المتصل مثل كتابهم وثيابهم ، ودعاهم ورماهم ، والمتصل بالضمير وغير المتصل مثل من غلامى ومن غلام ولم تضربى ولم تضربى ، والكنية والاسم مثل مالك وأبى مالك ، والمصغر والمكبر كرجل ورجل ، والمفرد والمثنى مثل ( ضربا ) بألف الإطلاق و ( ضربا ) بألف التثنية ؛ والمفرد والجمع مثل ( يضربو ) بواو الإطلاق و ( ولم يضربوا ) بواو الجمع ؛ والمقلوب مثل أتيت وأتيت الدالتين على جمع الناقصة - اتفقوا على عدم عد ذلك كله من الإيطاء المعيب .

واختلفوا في اجتماع العلم والصفة - الذى أجازته الخليل - فعابه أبو على الفارسي ، ولم يعبه ابن جني ، والمعركة والنكرة كالرجل ورجل ، واختلف العامل مثل أخذت عنه وتجاوزت عنه فلم يعيبها الأكثرون ، وعابها قليلون .

وعابوا تكرار الكلمة الدالة على اثنين بمعنى واحد كالأزواج والعرس والخليل ، والمسندة إلى الضمير المنفصل مثل كما هما وإلهما ، والفعل المسند إلى الفاعلين المختلفين مثل أضرب وضرب وتضرب ، والأسماء التى دخلت عليها حروف جر مختلفة مثل لرجل ورجل .

ولذلك لم يعيبوا قول الشاعر<sup>(٧٥)</sup> :

أخوك مَنْ إِنْ كُنْتَ فِي بُوَيْسَى وَنُصَمَى عَادَلَكْ  
وَإِنْ يَدَاكَ مُنْصِمًا بِالْبُرِّ مِنْهُ عَادَ لَكَ

ولم يقف الأمر عند هذا ، بل تجاوزته إلى الإيطاء في ذاته : فأنكر جماعة من الكاتبة أن يكون عيباً ، وأباحوه دون تخرج ؛ وأباحه بقية العلماء للشعراء الذين عاصروهم ، ما عدا محمد بن سلام الجمحي الذى حظره عليهم ؛ لأنهم قد علموا أنه عيب<sup>(٧٦)</sup> .

وتوسط المذكور عبد الله الطيب فقال<sup>(٧٧)</sup> : « حظر الإيطاء على وجه العموم أمر يتقبله الذوق ، لأن المدق السليم يكره التكرار ما لم يدع إليه داع قوى ، إلا أن الإصرار على الخطر في كل حالة وكل مناسبة ، ويغض النظر عن مقتضيات الظروف التى تدعو إليه - خطأً

(٧٥) عادلك الأولى : من العادة والمشاركة . وعاد لك : مكوبة من الفعل عاد والجار والمجرور لك .

(٧٦) طبقات فحول الشعراء ٦٠ . الموضح ٢٢ . المصدا ١ : ١٧٠ .

(٧٧) المرشد ١ : ٣٢ .



عظيم . . . أما العرب القدماء فحكى الأخفش <sup>(٧٨)</sup> أنهم لا يخلطون في عيه .  
 وواضح أن الإيطاء ليس بالعيب الموسيقى ، فلا نشاز فيه على الصوت للموسيقى ، بل إنه  
 يحقق التماثل الصوتي التام ، وإنما هو عيب في القدرة التعبيرية عند الشاعر ، أوكا قال  
 الفراء <sup>(٧٩)</sup> : « إنما يواطئ الشاعر من عي » ، أو قال اللمهوري <sup>(٨٠)</sup> : « إنما كان الإيطاء عيباً  
 لدلالته على ضعف طبع الشاعر ، وقلة مادته ( اللغوية ) حيث قصر فكره عن أن يأتي بواقفة  
 أخرى » .

وربما كان ذلك مادعاهم إلى الاختلاف في مقدار قبحه ، وإباحته وحظره ؛ حتى ذهب  
 ابن عبدويه <sup>(٨١)</sup> إلى أنه أخف ما يعاب به الشعر .

وأخيراً أدرك العلماء أن قبح الإيطاء يتفاوت من موضع إلى آخر . فيخف القبح إن تباعد  
 ما بين الكلمتين المكررتين ، أو طالت القصيدة . وكلما ازداد التباعد وطول القصيدة  
 ازداد القبح خفة . ويقبح الإيطاء ويسمج إن كثر . ويشنع إن ورد في بيتين متتاليين ،  
 أو تكررت القافية مع شيء من الألفاظ التي قبلها ، كقول ابن مقبل <sup>(٨٢)</sup> :  
 أو كاهترارِ رُدِّيْنيْ تداولهُ أيدي التجارِ فزادوا مَنته لينا  
 مع قوله :

نازعتُ أَلْيابها لَبِيْ بِمُخْتَرَنِيْ من الأحاديث حتى اُزْدَدَنِيْ لينا  
 ويبلغ القبح الغاية عندما تكرر ثلاث كلمات أو أكثر ، كقول أبي ذؤيب الهللي <sup>(٨٣)</sup> :  
 سَبَقُوا هَوًى وَأَعْتَقُوا هَوَاهُمُ فَخُورُوا ، ولكل جنبٍ مَصْرَعُ

مع قوله  
 فَصَرَعَتْهُ نَحْتُ الْمَجَاجِ فَجَنِبُهُ مَتَرَبُّ ، ولكل جنبٍ مَصْرَعُ

(٧٨) ٥٥ .

(٧٩) المسلة : ١ : ١٧١ .

(٨٠) الإرشاد ١٦٧ .

(٨١) المقد ٥ : ٥٠٨ .

(٨٢) الرديفي : الرمح .

(٨٣) هوى : هوى . أعقوا : تبع بعضهم بعضاً . وقروا : ماوا واحداً واحداً . والمجاج : النبار .

### التَّضْمِين

التضمين تعلق قافية البيت بما بعده بحيث لا يستقل كل واحد من البيتين بالمعنى ، بل يبقى الأول مفتقراً إلى الآخر لإتمام معناه . مسمى بذلك من التضمين الذى هو الإيداع ، كأن الشاعر أودع تمام معنى البيت الأول - الآخر .

واتفق القدماء على أن خلو الشعر منه أحسن من وجوده فيه ، ثم اختلفت مواقفهم ، وربما كان من أسباب اختلافهم عدم ذكر الحليل إياه ولا عده من عيوب القوافي : فقد أعلن الأخفش<sup>(٨٤)</sup> أنه ليس عيباً لكثرتة ، على حين صرح ابن كيسان<sup>(٨٥)</sup> أنه ليس بالعيب القبيح ، وتمادى المتأخرون فاستقبلوه ، وإن أجازوه للشعراء المعاصرين لهم .

والذى دعاهم إلى عيبه كون القافية محل الوقف والاستراحة ، فإذا كانت مفتقرة إلى ما بعدها لم يصح الوقف عليها ، وأدرجت في الكلام ، ففقد كثيراً من رنينها الذى يحب العرب المحافظة عليه وإبرازه . يضاف إلى ذلك رغبتهم في جعل كل بيت وحدة مستقلة : يقول المرزبانى<sup>(٨٦)</sup> : « المضمن عيب شديد من الشعر ، وخير الشعر ما قام بنفسه . وخير الأبيات عندهم ما كفى بعضه دون بعض ، مثل قول النابغة :

ولست بمُسْتَبَقٍ أَخَا لَا تُلْمُهُ عَلَى شَعَثٍ ، أَيْ الرِّجَالِ الْمُهَذَّبُ ؟

ويقول ابن كيسان<sup>(٨٧)</sup> : « أما التضمين فإنه ليس بالعيب القبيح ، ولكن أجزل الكلام ما كان قائماً بنفسه ، إذا أنشد كل بيت من القصيدة مفرداً استوعب المعنى الذى وُضع له . . . . والتضمين يخل بهذه الوحدة إخلالاً تاماً .

وإذا كان الأمر كذلك كان من الطبيعى أن نجد الأنواع الحديثة من الشعر التى تمرت على وحدة البيت ، وعدتها عقبة كنوداً تحول دون التدفق الشعرى - تقبل على التضمين ، وتراه النهج الطبيعى للتعبير ، وتستخدمه دون أن تحس حرجاً ما حياله . فعل ذلك أنصار الشعر المرسل قديماً مثل محمد فريد أبى حديد ، وأحمد زكى أبى شادى ، والدكتور محمد مصطفى

(٨٤) ٦٥ .

(٨٥) تلقب ٥٧ . المرشد : ١ : ٥٨ .

(٨٦) الموضع ٢٦١ .

(٨٧) تلقب ٥٧ .

بدوى ، وعلى أحمد باكثير ، وحسين غنام<sup>(٨٨)</sup> . وفعله حديثاً أصحاب الشعر الحر ، الذين ذهب الدكتور شكرى عياد<sup>(٨٩)</sup> إلى أنهم يحتّمون التضمين عندما يتعاقب عندهم بيتان مقفيان متساويا الطول أو أكثر ، « فالبيتان أو الأبيات القليلة في هذا الأسلوب تكون جملة لحنية ، على أن الشاعر الحر لا يسمح للذة الموسيقية البسيطة الناشئة من هذا اللحن أن تفسد عليه وحدة بنائه ، فيعلق معنى هذه الوحدة اللحنية بما قبلها أو بما بعدها ، وهو أسلوب التضمين الذى تحدث عنه القدماء وعابوه ، ولكنه هنا يفرض نفسه بما يشبه الحتمية الفنية . وكلا تشابهت الصياغة الموسيقية لأسطر الشعر الحر مع الصياغة الكلاسيكية كان الشاعر أحرص على التضمين » .

ولم يضع العلماء التضمين في منزلة لا تتغير ، بل وجدوه متفاوت القبح كالعيوب السابقة ، واقتصروا أكثرهم على تصنيفه إلى صنفين اثنين : القبيح ، والمقبول . وعدوا القبيح ما افتقر فيه البيت الأول إلى الآخر افتقاراً لازماً ، لأنه لا يثم الكلام إلا به كالمرفوعات الأربعة ( الفاعل ونائبه ، وخبر المبتدأ ونواسخه ) والصلة ، وجواب الشرط ، والقسم ، كقول النابغة الذبياني :

وهم وردوا الجفّارَ على تميمٍ      وهم أصحابُ يومٍ عكاظَ ، إني  
شهدتُ لهم مواطنَ صاداتٍ      شهدتُ لهم بحسن الظنِّ منى

وعدوا المقبول ما لم يفتقر فيه البيت الأول إلى الآخر افتقاراً لازماً بل يصح الاستغناء عنه ، فالكلام تام بدونه وإنما الحاجة إليه لتفسير المعنى وتكميله : كالتواضع الأربعة ( المصفة والبدل والتوكيد والعطف ) والفَصَلات ( المفعولات ) ، وإن كان الفراء عاب هذا النوع أيضاً . ومثاله قول امرئ القيس :

وتعرف فيه من أبيه شأئلاً      ومن خاله ، ومن يزيدَ ، ومن حُجْرٍ  
سمحةً ذا ، ويراُ ذا ، وولاءَ ذا      ونائلَ ذا إذا صبحاً وإذا سكرَ

فالمنى تام في البيت الأول ، ويصلح الوقوف عليه ، إلا أنه فسره وفصله في البيت الآخر .

وانفرد حازم القرطاجنى بإيراد تصنيفين يتبعان تدرج القبح في القوافي المضمنة . فصنف

(٨٨) حركات التجويد ٢٧ ، ٤٠ ، ٦٠ ، ٩٤ ، ١٢٤ ، ١٢٨ .

(٨٩) موسيقى الشعر ١٢٠ .

القوافي - في التصنيف الأول إلى أربعة أنواع :

١ - ألا تفتقر كلمة القافية إلى ما بعدها ، ولا يفتقر ما بعدها إليها ، وهو للمستحسن على الإطلاق .

٢ - أن تفتقر إلى ما بعدها ، ولا يفتقر ما بعدها إليها ، وهو قبيح .

٣ - ألا تفتقر إلى ما بعدها ، ولكن ما بعدها يفتقر إليها ، وهو قبيح أيضاً .

٤ - أن يفتقر كل منها إلى الآخر ، وهو أشدها قبحاً .

وصنفها في الثاني إلى خمسة تصاعد في القبح ، لأنه يشتد أو يضعف بحسب شدة الافتقار أو ضعفه ، وهذا هو التصنيف :

١ - أشد الافتقار افتقار بعض أجزاء الكلمة إلى بعض . وربما صنع الشاعر قوافيه على هذا الوضع ليعنى موضع القافية ، وهو قبيح . وجلى أنه يشير بذلك إلى الإغرام الذي حكى عنه المبري في قوله <sup>(١٠)</sup> : « وكان بعض للتأخرين يزعم أن الإغرام أن يتم وزن البيت ولا تتم الكلمة . وهذا لا يعرف في شعر العرب ، وإنما يعتمدونه المحدثون كقول القائل :

أبا بكر: لقد جاءتك من يحيى بن منصور  
ر الكأس، فخلها من ه صيرفا غير ممتزو  
جـ، جنبك الله أبا بكر من الشو

٢ - يثله في شدة الافتقار افتقار أحد جزأي الكلام للركب المقيد إلى الآخر .

٣ - وأما افتقار العمدة إلى تمة الفضلة ، والفضلة إلى الاستادة إلى العمدة فأقل قبحاً من ذلك ، وإنما يكون هذا حيث تقوم الدلالة على المراد بالإضمار .

٤ - وافتقار المطوف إلى ما يعطف عليه إذا كان المطوف كلاماً تاماً أخف من ذلك وأقل قبحاً .

٥ - فإن كان المطوف ناقصاً كان أمر الإضمار أسهل . .

ولم يكتف بعض الكتاتين بالتصنيف المجرد ، بل فصل بين النوعين المقبول والممنوع من التضمين فصلاً تاماً ، وأعطى كلاً منها اسماً خاصاً به ، فترك اسم التضمين للنوع المليب أحياناً وسماه الإغرام أحياناً أخرى ، أو خص بعض أنواعه بالاسم الآخر الذي أخذه من قولنا :

أغرمته كذا ، أنى أئزمته<sup>(٩١)</sup> ، والغريم للمازمت ، وذهب للمرى<sup>(٩٢)</sup> إلى أن الإغرام دون التضمين في الاقتضاء ، ومثل له بقول النافعة :

فلو كانوا غداةَ اليّن مثواً وقد رَقَعُوا الحدورَ على الحيام  
صَفَحَتْ بِنَظَرَةٍ قَرَأْتَ مِنْهَا بِحَبِّ الْخَدَرِ وَاضِيَعَةَ الْقِرَامِ  
تَمَّا النُّوعُ الْمُتَوَلِّدُ غَيْرُ الْمُعِيبِ فَمَوْهُ الْاِقْتِضَاءُ<sup>(٩٣)</sup> .

وكشف ابن رشيّق<sup>(٩٤)</sup> عن تضاؤل العيب كلما بعلت الكلمة التي تقتضى البيت الآخر من القافية ، مثل قول إبراهيم بن حمزة :

إِذَا قَرَّبْتُ شَلْحاً مَبْدُلاً كَالسِّيفِ يَخْلُقُ جَنْهُ فَيَضِيعُ  
فَلَرِبَ لَذَّةَ لَيْلَةٍ قَدْ نَلَّهَا وَحَرَامُهَا بِجَلَالِهَا مَلْفُوعُ  
فَالْبَيْتُ الْأَخِيرُ جَوَابُ لِإِذَا - الْبَعِيدَةُ عَنِ الْقَافِيَةِ - بِدَلِيلِ دُخُولِ الْفَاءِ عَلَى صَدْرِهِ . وربما فصل بين يتي التضمين أبيات كثيرة ، بقدر ما يتسع الكلام وينبسط الشاعر في المعاني ، فلا يضره ذلك إذا أجاد ، وسماه البديعيون التفرُّيع ، ومثاله قول النافعة :

فَمَا الْقِرَاتُ إِذَا جَاسَتْ غَوَارِبُهُ تَرْمِي أَوَاذِيهِ الْعَبْرِينَ بِالزَّيْدِ  
وَلَمْ يَوْرِدِ الْحَبْرُ إِلَّا بَعْدَ يَتَيْنِ فَاصِلَيْنِ :

يَوْمًا بِالْجُودِ مِنْهُ سَبَبٌ نَافِلُهُ وَلَا يَحُولُ عَطَاءُ الْيَوْمِ دُونَ غَدِ  
وكشف الدكتور عبد الله الطليب عن جواز التضمين دون عيب في بعض اللواطن ، قال<sup>(٩٥)</sup> : « كثيراً ما يحسن موقعه إذا كان البحر قصيراً ، أو كان الشعر قصصياً آخذاً بعضه برقاب بعض ، أو خطأياً حامياً ، وإن كانت الأمثلة التي أتى بها قد يتنازع فيها .  
وتعتمد بعض الشعراء للتأخيرين التضمين للاستطراف والدلالة على حسن الاختصار ، فلح ذلك منهم ولم يُعَبَّ ؛ لأن العيب على من اجتهد في أن تكون أبياته كالأمثال التي تنفرد ، فيكون كل مثل منها قائماً بنفسه غير معتمد على غيره . ومثاله « قول أحدهم »<sup>(٩٦)</sup> :

(٩١) التوضيح ١٣٥ .

(٩٢) القصص ٤٤٦ . الحدور : السور . جمع ستر . والحيام : المهادج . وصفح : نظر متعرة . والقرام : الشعر

الأحمر .

(٩٣) المزيح ٤١ كافي التبريزي ١٦٧ . (٩٤) للرشد ٣٩ .

(٩٤) المصلة ١ : ١٧١ ، ١٧٢ وشقق : على . (٩٦) تنقيب ٥٨ .

ياذا الذى فى الحبَّ يَلْحَى : أَمَا تَحْشَى عِقَابَ الله فِتْنَا ، أَمَا  
تَعْلَمُ أَنَّ الحبَّ دَاثِلٌ ، أَمَا وَالله ، لَوْحُلَّتْ مِنْهُ كَمَا  
حُلَّتْ مِنْ حَبٍّ رَخِيمٍ لَمَا أَصَبْتُ إِلَّا أَنْفِي بَيْنَا  
أَلْقَى ، فَإِنِ لَسْتُ أَدْرِى بِمَا أَطْلُبُ مِنْ قَصْرِهِمْ إِذْ رَمَى  
أَنَا بِيَابِ الْقَصْرِ فى بَعْضِ مَا قَلْبِي غَزَالَ بِسَهَامٍ فَا  
سَهَاهُ عَيْنَانِ لَهْ كَلِمَا أَرَادَ قَتْلِي بِهِمَا سَلَامًا

وأخيراً : أود أن أشير إلى أن بعض العلماء أطلق على التضمين أسماء أخرى : فسماء قدامة  
ابن جعفر البتر ، وجعله من عيوب التلاف المعنى والوزن ، فقال<sup>(٩٧)</sup> : « ومنها المبتور ، وهو  
أن يطول المعنى عن أن يحتمل العروض تمامه فى بيت واحد ، فيقطعه بالقافية ، ويتمه فى  
البيت الآخر ، مثال ذلك قول حروة بن الورد :

فلو كاليوم كان علىَّ أمرى ومن لك بالتدبير فى الأمور  
فهذا البيت ليس قائماً بنفسه فى المعنى ، ولكنه أتى فى البيت الآخر بتمامه ، فقال :  
إذن كَلَمْتُ عَصَةً أُمٌّ وَهَبِ عَلَى مَا كَانَ مِنْ حَسَكِ الصَّدُورِ  
وحكى ابن رشيق والنوشى<sup>(٩٨)</sup> أن قوماً ذهبوا إلى أن المعاملة هى التضمين .

(٩٧) نقد الشعر ١٤٠ . والحسك : الشوك ، والمراد هنا الثقل .

(٩٨) المدة ٢ : ٢٦٤ . والقوافى ١٣٦ .

## القلق

ومن العيوب اللغوية ما أجراه الشاعر - من أجل القافية - في لفظها ، مفردة ومركبة :  
 أى ما يمكن إدراجه تحت علوم اللغة والنحو والصرف .  
 وإذا بدأت باللفظ المفرد لاحظت أول ما لاحظت جور الشاعر على صيغته ، واضطراره  
 إلى إخضاعه لتحويرات شتى أجراها عليه بالزيادة تارة ، والنقص ثانية والتبديل ثالثة ،  
 بما يمكن أن نضعه تحت العيب الذى سماه قدامة « التغير »<sup>(٩٩)</sup> .  
 ومثال الزيادة قول الراجز<sup>(١٠٠)</sup> :

أقول إذ شئت على الكلكال  
 ياناقى ما جلت من مجال

والأصل الكلكل .

ومثال النقص قول الشاعر<sup>(١٠١)</sup> :  
 وقيل من لكني شاهد رهط مرجوم ، ورهط ابن الملع  
 أراد ابن الملع .

ومثال التبديل فك المضاعف ، كقول الراجز<sup>(١٠٢)</sup> :

الحمد لله العلى الأجل

والأصل الأجل ، أو إنشاء صيغة غير الصيغ المعروفة ، كقول رؤبة<sup>(١٠٣)</sup> :

أفسرت الوشاء والعشائ  
 من بعلهم والبرق البراث

فالجسم المعروف البراث ، ومفرده برث ، أو اختيار صيغة ذات معنى غير الذى يريد ، كقول

(٩٩) نقد الشعر ١٢٨ .

(١٠٠) للوشح ٩٦ . تلقب ٦٢ - ٦٣ . والكلكل : ما لمس الأرض من صدر الناقة .

(١٠١) للوشح ٩٦ . وانظر التقيب ٦٣ .

(١٠٢) للوشح ٩٤ . وانظر ٩٦ ، ٢٣٤ ، ٢٢٥ ، والتقيب ٦٥ .

(١٠٣) الوساعة ٧ . الوشاء : الرملة اللينة تنيب فيها الأرجل . والطاعت : الأرض اللينة البيضاء ، جمع عتة .

والبرق : الأرضى تختلط فيها الحجارة والرمل والطين ، جمع برقة . والبراث : الأماكن السهلة .

عدي بن زيد العبادي<sup>(١٠٤)</sup> :

ولقد عَدَيْتُ دَوَسْرَةَ كَعْلَاقِ الْقَيْنِ مِذْكَارَا

فالذكار التي تلد الذكور، وإنما أراد المذكرة أى القوة الشبيهة بالذكور.

ويندرج تحت هذا النوع إبدال حرف من حرف، كقول علباء بن أرقم<sup>(١٠٥)</sup> :

يَا قَبْحَ اللَّهِ بِنَى السَّعْلَةِ

عمرأً وقانوساً شيرارَ النَّاتِ

ليسوا بأخياري ولا أكياتي

أراد شرار الناس، وأكياساً إن لم يكن هذا الإبدال لهجة له، كما يدعى النحاة.

وإذا انتقلت إلى الكلام المركب وجدت الشاعر وقع في عدة عيوب. أهمها اللحن أو الارتباك الإعرابي مما أجبر النحاة على البحث عن تأويل لما قال الشاعر. ومثاله قول الفرزدق<sup>(١٠٦)</sup> :

وعضُ زمانِي يابن مروانَ - لم يدَعُ من المَالِوِ إِلَّا مُسَحَّثًا أَوْ مُجَلَّفًا

ويعادله في الكثرة والأهمية للمعاظلة أو ارتباك ترتيب الكلام، مما يؤدي إلى غموضه.

والمثال الشائع للمعاظلة قول الفرزدق في مدح هشام بن إسماعيل<sup>(١٠٧)</sup> :

وما مثله في الناس إِلَّا مُمْلِكًا أَبُو أمِّه حَيُّ أَبُوهُ يُقَارِبُهُ

أراد وما مثله في الناس حتى يقاربه إلا مملك أبو أمه أبوه؛ لأن الممدوح كان خال الحليفة، واعتقد أن اضطرابه إلى وضع (يقاربه) في موضعها من القافية جعله يرتكب كل هذا التصسف أو على الأقل كان أحد العوامل فيه.

ولم يؤد تغيير الترتيب الطبيعي للكلام إلى الغموض وحده، بل أدى في بعض الأحيان إلى تغيير المعنى، بل قلبه. قال العجاج<sup>(١٠٨)</sup> :

(١٠٤) للروشح ٨٨. وانظر ٢١٨، ٢٣٥، وقد الشعر ١٣٨، والوساطة ١٤. والدوسرة: الناقة الشديدة الفسخمة. والعلاء: السندان. والقَيْن: الحداد.

(١٠٥) الأعفش ١٢٣-١٢٤. التتويح ١٢٣.

(١٠٦) الوساطة ٦-٩. وانظر قد الشعر ١٣٩، والتلقيب ٦٤-٥. وللروشح ٩٥، ١٠٢، ١٠٤، ١٨٧، ١٩١، ٢١٧، ٢٧٢، ٢٧٩-٢٨٠، ونهاج البلغاء ١٨١، وغيرها. ولمسحت: المهلك. والمجلف: الذي بقيت منه بقية.

(١٠٧) للروشح ٩٧. وانظر ٤٣، ٦١، ٦٧، ٧١، ٨٥، ٩٦، ١٠٢، ١٠٤، ١٥٨، ١٨٥، ٢١٢-٢١٣، والصناعتين ١٦٢-١٦٥، والعمدة ١: ٢٦٠، وجمع الجوامع ٣١٣، والتلقيب ٦٧ وغيرها.

(١٠٨) للروشح ٢١٩. وانظر ٨٨-٨٩.



(وَحَبَسَ النَّاسُ الْأُمُورَ الْحَبَسَا)

أراد حبست الأمور الحبس الناس .

ويمكن أن أضع مع هذه العيوب عدم الاتساق في الألفاظ : كالذى يبدو في قول الأعشى (١٠٩) :

تقول بنى ، وقد قرئت مُتَحَلًّا : ياربُّ ، جنَّبْ أَيْ الْأَتْلَافَ وَالْوَجْعَ  
فقد نقده المرزبانى فقال : « فيها خطأ ظاهر . . . » . والذى يوجهه نسج الشعر أن يقول : يارب  
جنب أَيْ الْأَتْلَافَ وَالْوَجْعَ ، أَوِ التَّلَفَ وَالْوَجْعَ .

## العيوب المعنوية

أريد بهذه العيوب ما أثر في معنى من معاني الشعر، ومن الممكن وضعها مع العيوب اللغوية، غير أنني أحببت أن أفردا لأهميتها وكثرتها وكونها في الكلام المركب وحده. ومن هذه العيوب الاستدعاء، وهو الإتيان بالقافية ليستوى الروى ويتم الوزن، دون أن تفيد معنى زائداً. ومثاله قول أبي تمام<sup>(١١٠)</sup>:

كالظبية الأدماء صافتْ فارْتَعَتْ زَهْرَ الرَّرَارِ الْعَصْفُ وَالْجَنَاجِثَا

قال المسكري: «ليس في وصف الظبية أنها ترتعى الجحش فائدة، وسواء رعت الجحش أو القلām أو غير ذلك من النبت. وإذا قصيد لعت الظبية بزيادة حسن قيل: إنها تعلقو الشجر، لأنها حيثئذ ترفع رأسها، فيطول جيدها، وتظهر محاسنها...»

وعلى العكس من ذلك استحسن العلماء أن يأتي الشاعر بالزيادة ذات المعنى المناسب، حين يضطر إليها، وسمى قدامة هذا الصنيع الإيغال، وهو الاسم الذي شاع، وسماه الفانمي التبليغ والإشباع. قال قدامة: «ومن أنواع ائتلاف القافية مع سائر البيت «الإيغال» وهو أن يأتي الشاعر بالمعنى في البيت تاماً، من غير أن يكون للقافية فيها ذكره صنع، ثم يأتي بها لحاجة الشعر في أن يكون شعراً إليها، فيزيد بمعناها في تجويد ما ذكره في البيت كما قال امرؤ القيس.

كَأَنْ عَيُونَ الْوَحْشِ حَوْلَ خَبَاتِنَا وَأَرْجُلُنَا الْجَزَعُ الَّذِي لَمْ يُثَقِّبْ

فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية، وذلك أن عيون الوحش شبيهة بالجزع. ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكدته، وهو قوله (الذي لم يثقب) فإن عيون الوحش غير مثقبة، وهى بالجزع الذي لم يثقب أدخل في التشبيه<sup>(١١١)</sup>».

ومن العيوب عكس هذا الصنيع، وهو أن ينتهي البيت دون أن يتم معناه، فيضطر الشاعر إلى حذف بقية الكلام، مثل قول الشاعر:

فَذَلِكَ إِنْ يَلْقَى الْكَرِيمَةَ يَلْقَاهَا حَمِيداً، وَإِنْ يُسْتَفَنَّ يَوْمَا فَرِيحَا

(١١٠) الصناعتين ٤٥٠ - ٤٥١. الموشع ٣٦، ٩٠، ٩١، ٢٣٦، ٣٢٢: الأدماء: السمراء. وصافت: دخلت في الصيف.

(١١١) تقد الشعر ٩٧. الصناعتين ٣٨٠. المعلقة ٢: ٥٧. الجامع الكبير لابن الأثير ٢٤٠ - ٢٤١. تحرير التعبير ٢٢٤، ٢٢٣، ٣٨٧. الجرح. الحرز.

قدر بعض العلماء أنه أراد ربما يتوقع ذلك ، وبعضهم الآخر ربما أعانك<sup>(١١٢)</sup> .  
ومنها الإجماع : وهو أن تجبر القافية الشاعر أن يذكر أحد الأعلام لاتفاقه مع الروى دون  
ميزة معينة فيه . ومثاله قول أبي تمام<sup>(١١٣)</sup> :

محاسينُ أصنافِ المَغنِينَ جَمَّةٌ وما قَصَباتُ السَّبِقِ إلا لَمَعِدُ  
قال أبو العلاء : « هذا مثل ما تقدم من الإجماع ، لأن القصيدة لو كانت على الضاد لجاز أن  
يقال في القافية ( الغريص ) ولو كانت على الحاء لجاز أن يقال ( مسجع ) » .

ومنها إيراد اللفظ غير المناسب ، وإن كان ذا صلة بالمعنى المراد ، مثل قول الشاعر<sup>(١١٤)</sup> :  
ومارَقَدَ الولدانُ حقَّ رأيته على البكرِ يَعرِّيه بساقٍ وحافرٍ  
فسمى رجل الإنسان حافرًا مضطراً .

ومنها الاضطراب إلى عدم للمشكلة بين شطرى البيت الواحد ، كقول الأعشى<sup>(١١٥)</sup> :  
أغرُّ أبيضُ يُستَسقى العَمامُ به لو قارَعَ الناسَ عن أحسابهم قَرعا  
فالمصراع الثانى غير مشاكل للأول ، وإن كان كل واحد منها قائماً بنفسه .

(١١٢) خزائن الأدب ٤ : ١٩٤ - ١٩٥ . للروشح ٥٣ .

(١١٣) شرح ديوان أبي تمام ٢ : ٢٩ ، ١٤١ ، ٣٣٧ ، ٣ : ١٤ ، ٣٧٧ . للروشح ١٨ ، ٨٨ ، ١٤٨ ، ٢٧٠ ، ٢٩٠ ، ٢٩٦ ، ٣١١ ، ٣١٩ .

(١١٤) نقد الشعر ١٠٣ الصناعتين ١٦٣ ، ١٥١ . للروشح ٤٤ ، ٤٧ ، ٤٩ ، ٥٤ ، ٦٤ ، ٨٠ ، ٨٨ - ٨٩ ، ٩١ ،

١٩٣ ، ٢٢٣ ، ٢٥٩ ، ٣٤٧ . أمالي المرتضى ١ : ١٩٤ . البكر : التقى من الإيثار . ومراء : تظلف به ليزيد جريه .

(١١٥) الصناعتين ١٤٣ - ١٤٦ . للروشح ٥٤ ، ٨٣ - ٨٥ ، ٢٣٧ ، ٢٩٧ ، ٣١٢ ، ٣١٨ .

## الفصل الخامس

### أشكال القافية

#### ١ - القصيدة ذات القافية الواحدة

##### نشأة القافية الواحدة

تضرب القافية في أعماق بعيدة من تاريخ الشعر العربي لا نملك منها نماذج تحكى لنا قصة القافية وتطورها ، وإنما ترجع النماذج التي بقيت بين أيدينا من الشعر إلى المرحلة التي كان الشعر قد نضج فيها ، واستكمل تقاليده الفنية جميعاً أو كاد ، ولذلك لجأ كل من أراد تصور نشأة الشعر إلى الفروض .

وتكاد هذه الفروض تجمع على أن أول لون أدنى عرفه العرب كان العبارات الانفعالية التي أصدروها في الأوقات التي تعرضوا فيها لهزة انفعالية بالغة أفقدتهم توازنهم ، وأنطقتهم بما لا يتطقون به في حياتهم اليومية المألوفة :

قد يكون منبع هذه الهزة نشوة دينية أو غيبوية سحرية أو إرهاباً من عمل شاق أو فرحة غامرة من انتصار على عدو أو من مناسبة تحققت لوليد أو صديق ، أو حزناً مستبداً على فقيد ، مها كان المنبع فالراقد لم يتغير : عبارة تحمل فيضاً من الانفعال ، وتتقارب أطرافها أو تتماثل في الجرس ، فتعطي الرنين الذي فرقنا فيما بعد بين أنواع منه : فسميناه في بعض المواضع سبعة ، وفي بعضها الآخر قافية ، وفي موضع خاص فاصلة .

وعاشت هذه العبارات الانفعالية المسجوعة زمناً ، فخفضت لما خضع له صاحبها من تغير وتطور ، وأخذت في التوازن ، واستمر التطور فوصل بهذه العبارات إلى التوازن التام ، فخفضت لما سمي بعد بالوزن أو البحر . ويعتقد أغلب أصحاب الفروض أن ما خضعت له هذه العبارات كان بحراً واحداً هو بحر الرجز . واستندوا في ذلك إلى قرب هذا البحر من النثر ، وشيوعه على ألسنة الشعب ، وكثرة التغيرات التي تلحقه ، ولست أعرف ما يمنع صحة هذا الاعتقاد ، غير أنني لست أعرف ما يمنع صحة افتراض أنه لم يكن بحراً واحداً ، وإنما يجوز متعددة أو أوزان متعددة متقاربة .

وإذن فالفروض القائمة ترى أن السجع ( القافية ) أول ما خضعت له العبارات الانفعالية من معالم الشعر ، ثم خضعت للوزن . وتسترد على ذلك بالتصريح الغالب على مطالع القصائد ، والمظنون أنه بقية المرحلة الأولى التي كان الشعر فيها عبارة واحدة أو عبارتين مسجوعتين ؛ كما تسترد بسبق نظام القوافي نظام الأوزان في النضج .

وتطورت هذه العبارات المسجوعة الموزونة تطوراً آخر ؛ إذ خرجت من ميادينها السابقة إلى ميادين فنية ، وطالت فضمت عدة عبارات يمكن أن نسميها أحياناً . والمظنون أن هذه الأبيات لم تكن تلتزم قافية واحدة ؛ وإنما كان لكل بيت منها قافيته الخاصة ، يلتزمها شطراؤه الأول والثاني ، وإذن فقد كان هذا الشعر من الفن الذي سمي بعد بالزودج .

ثم خضعت هذه الأبيات المجتمعة ( أو للمقطوعات أو المقطعات كما سميت بعد ) إلى تغييرين : التزمت الأبيات كلها قافية واحدة ، صعب الاحتفاظ بها في جميع الأشعار فأهلها الشعراء في الأشعار الأولى ( الصدور ) ماعدا للشرط الأول من المطلع ، فقد تمسكوا فيه بالقافية تمسكهم بها في الأشعار الأخرى ( الأعجاز ) كلها .

وفي زمن ما قبل الإسلام أحس الشعراء أن المقطعات لم تعد تصلح للتعبير الشامل لتجارهم الفنية ، فأطالوها حتى استحقت أن تسمى قصائد . واختلف المؤرخون في أول من نقل النظام الشعري من المقطعة إلى القصيدة فقالوا : الهلhel ؛ وقالوا : امرؤ القيس ؛ وقالوا : غيرهما .

ومها يكن من شيء فإن هذا الافتراض الأخير أول افتراض تصل إلينا عنه أقوال من القدماء : قال محمد بن سلام الجمحي<sup>(١)</sup> : « لم يكن لأوائل العرب من الشعر إلا الأبيات يقولها الرجل في حادثة ؛ وإنما قصّدت القصائد ، وطوّل الشعر على عهد عبد المطلب وهاشم ابن عبد مناف » .

وسواء اتفقنا مع ابن سلام أو اختلفنا في هذا الحد الزمني الذي أعطاه لنشأة القصيدة - لا يخامرنا شك أن الشعر العربي صار قصائد طويلة موحدة الوزن والقافية قبل الإسلام ، وأن دواوين أئمة شعراء الجاهلية تقوم على هذا الشكل الشعري قبل غيره . وأدى ذلك إلى أن صارت القافية ، وما تستدعيه من قيود ، وما يبديه الشاعر من اقتدار عليها وبراعة في التصرف في قيودها - صار ذلك كله من الأمور التي تمنحه مكانه الذي يعرف له التقاد بين زملائه من الشعراء .

فقد وصل الشاعر العربي إلى القصيدة ذات القافية الواحدة أعجب بها ، ورفعها إلى أعلى مكانة ، ولم يعادل بها غيرها من الأشكال الشعرية التي ابتكرها . ودام ذلك إلى القرن العشرين الذي هوجمت فيه القافية الموحدة هجوماً عنيفاً ومتواصلًا يرثه جيل بعد جيل ، فأخذت تتزحزح عن مكانها ، وتفسح لأشكال أخرى من القوافي ، بل لأشكال من الشعر غير المقي .

فقد كانت الظروف مناسبة لبقاء القافية الموحدة ، وسيطرتها على القصيدة التي عدت المثل الشعري الأعلى . فالإنسان البدائي مثله مثل الطفل كان مرهف الحواس ، حاد السمع خاصة ، لأنه يدرّب نفسه على التقاط أخف الأصوات والتمييز بينها ، ففي ذلك بقاؤه . والإنسان البدائي وغير المتحضر يعجب بالحداد البالغ مما تعطيه حواسه من مراثيات ومسموعات ، يحتفل كل الاحتفال بالألوان الصارخة من أحمر قان ، وأصفر فاقع ، وبالأصوات الحادة مثل قرع الطبول : فالآلات الإيقاعية أول ما عرفه الإنسان ، واستخدم البدائيون الطبول بأشكالها المختلفة في حياتهم الدينية والدنيوية ، وكادت موسيقاهم تقتصر عليها . وكانت هذه الموسيقى ذات إيقاع واحد ، حافظت عليه الموسيقى الأوروبية مثلاً إلى القرن الرابع عشر ، فشرعت الإيقاعات فيه تتعدد في اللحن الواحد .

وارتباط القافية العربية بالحدا والغناء المفرد كسب لها البقاء . فالألم التي ينفرد فيها الشاعر بالإنشاد تظهر القافية في شعرها ، لأن السامعين يحتاجون إلى الشعور بمواضع الوقوف والترديد ، أما إذا اشتركت الجماعة في الغناء فإنها لا تكون بحاجة إلى هذا التنبيه ، لأن المغنين جميعاً يحفظون الغناء بفواصله ولوازمه وتغييراته .

وكان العربي محباً للزخرفة بما تنطوي عليه من تكرار يكاد لا ينقطع للوحدات الفنية الصغيرة ، حتى سمي هذا الفن باسم « الفن العربي » ( الأرابيسك ) . وشهد الأمر نفسه في الشعر حيث يكرر العربي إيقاعه الواحد في القصيدة الواحدة مها طالت ، دون أن يشعر بحاجة إلى التغيير .

وساعده على ذلك معين لا ينضب من اللغة العربية ، التي تحتوي على كثر يكاد لا يماثله كثر من الألفاظ التي تنتهي بحرف واحد ، بسبب كونها لغة اشتقاقية تعتمد على الصيغ على أكبر نطاق .

وأخيراً أسبغ الشاعر العربي على القصيدة الجاهلية ، ذات القافية الواحدة قداسة لم يكفر بها قط ، بل لم يتناولها فيها شك . ونصبها مثلاً أمام عينيه حاول أن يجتدي طوال تاريخه ، بل

بالغ فيها حتى فنى جميع أشطر جميع أراجيزه بقافية واحدة .  
لا عجب بعد ذلك كله أن نجد الأديب العربى يفرق بين القصيدة وغيرها تفرقة لا ترد  
فيها . فالقصيدة غير الأشكال المستحدثة من الشعر ، وأفضل منها . قال ابن رشيق <sup>(٢)</sup> : « قد  
رأيت جماعة يركبون الخمسات والمسمطات ، ويكثرون منها . ولم أر متقدماً حاذقاً صنع شيئاً  
منها ، لأنها دالة على عجز الشاعر ، وقلة قوافيه ، وضيق عطفه ، ما خلا امرأ القيس فى  
القصيدة التى نسبت إليه ، وما أصبحها له . ويشار بن برد قد كان يصنع الخمسات  
والمزدوجات عبثاً واستهانة بالشعر . وهذا الجنس موقوف على ابن وكيع والأمير نجم بن المعز  
ومن ناسب طبعها من أهل الفراغ وأصحاب الرخص » .

بل أبعدوا وفرقوا بين الشعر الموحد القافية فى حالة طوله ( القصيدة ) وحالة قصره  
( المقطوعة ) . فرقوا بينها فى الموضوع الذين يمكن أن تشتمل عليه كل منها :  
قال ابن رشيق <sup>(٣)</sup> : « تستحب الإطالة عند الإعذار والإنذار ، والترهيب والترغيب ،  
والإصلاح بين القبائل ، كما فعل زهير والحارث بن حنظلة ومن شاكلهما . وإلا فالقطع أطير فى  
بعض المواضع . والطول للمواقف المشهورات . . وقال بعض العلماء : يحتاج الشاعر إلى  
القطع حاجته إلى الطول ، بل هو عند المحاضرات والمتنازعات والتمتيل والملح أحوج إليها منه  
إلى الطول » .

والقصيدة غير المقطوعة فى الهدف الذى يسعى إليه الشاعر من نظم كل منها :  
قال ابن رشيق <sup>(٤)</sup> : « سئل أبو عمرو بن العلاء : هل كانت العرب تطيل ؟ فقال :  
نعم ليسمع منها ، قيل : فهل كانت توجز ؟ قال : نعم ،  
ليُحفظ عنها . وقال الخليل بن أحمد : يطول الكلام ويكثر ليفهم ، ويوجز ويختصر  
ليُحفظ . . وقيل لابن الزبيرى : إنك تقصر أشعارك ؟ فقال : لأن القصار أولج فى  
السامع ، وأجول فى المخالف . وقال مرة أخرى : يكفيك من الشعر غرة لأتمة ، وسبة  
فاضحة . وقيل مثل ذلك لعقيل بن علفة ، فقال : يكفيك من القلادة ما أحاط بالعنق !  
وقال الجاحظ : قيل لأبى المهوش : لم لا تطيل الهجاء ؟ فقال : لم أجد المثل السائر إلا بيتاً  
واحداً ! » ، فالانفاق يكاد يكون تاماً بينهم على استحسان قصر الهجاء . وأعتقد أنهم أرادوا

( ٢ ) العمدة ١ : ١٨٢

( ٣ ) العمدة ١ : ١٨٦ .

( ٤ ) العمدة ١ : ١٨٦ ١٨٧

المعجاء الساهر الذى يستحب فيه الشيوع على الألسنة للإيلام .

واشتهر عدد من الشعراء بالإكثار والإجادة في القصائد مثل الكيت وأبى تمام وابن الرومي الذى كان يطيل فيأتى بكل إحسان ، وربما يتجاوز حتى يسرف ، ويتعرون بإجادة للمقطوعات مثل بشار بن برد والعباس بن الأحنف ، والحسين بن الضحاك ، وعلى بن الجهم ، وابن المعتل ، والحجاز ، وابن المعتز ، والمتنبي . وبلغ من إجادة منصور الفقيه في قطعه للكوفة من بيتين أن قيل : إياكم ومنصوراً إذا رمح بالزوج . وكان ربما هجا باليت الواحد . وأطلقوا على من أجاد القصيدة والمقطوعة والرجز كالفرزدق وأبى نواس الشاعر الكامل<sup>(٥)</sup> .

وعلى الرغم من ذلك تبقى القصيدة الشكل الشعرى للفصل على الرغم من بعض المغالطات : قال ابن رشيق<sup>(٦)</sup> : « غير أن المليل من الشعراء أهيب في النفوس من الموجز وإن أجاد ، على أن للموجز من فضل الاختصار ما ينكره المليل ، ولكن إذا كان صاحب القصائد دون صاحب القطع بدرجة أو نحوها ، وكان صاحب القطع لا يقدر على التطويل إن حاول بنة - سوى بيتها . فإننا لا نشك أن للطويل إن شاء جرد من قصيدته قطعة أبيات جيدة ، ولا يقدر الآخر أن يمد من أبياته التي هي قطعة قصيدة ، ولا يرقم الكيت على الإطالة فقال : أنا على الاختصار أقدر . . ولا تكاد ترى مقطوعاً إلا عاجزاً عن التطويل ، والمقصود أيضاً قد يعجز عن الاختصار . ولكن الغالب والأكثر أن يكون قادراً على ما حوله من ذلك » .

وكشف حازم القرطاجنى<sup>(٧)</sup> عن أسباب تفضيلهم القصيدة على المقطوعة ، فذكر أنها الدلالة على اقتدار الشاعر على اجتلاب اللطائف من كل مجتلب ، والنفوذ من معنى إلى آخر دون أن يظهر التشتت والضعف على كلامه ، وإبقاء للعاني حقها من العبارة الحسنة . ومن ثم كان طول القصيدة أحد العوامل في تفضيلها . قال الأصمعي<sup>(٨)</sup> : « ما قيلت قصيدة على نثرأى أجود من قصيدة الشماخ في صفة القوس ، ولو طالت قصيدة للتدخل كانت أجود » .

وكان عدد القصائد الطويلة أحد عناصر الموازنة بين الشعراء . قال أبو عبيدة<sup>(٩)</sup> :

(٥) البنية ١ : ٦٨٨ - ٦٨٩ .

(٦) البنية ١ : ١٨٧ .

(٧) مناجى اليلقاء ٣٣٣ .

(٨) الشعر والشعراء ٦٥٩ .

(٩) الشعر والشعراء ٧٦٣ .



«الأعشى هو رابع الشعراء المتقدمين ، وهو يقدم على طرفة ؛ لأنه أكثر عدد طوال جيد ، وأوصف للخمر والحمر ، وأمدح وأهيج» .

وفضل بعض الحكماء الفرزدق على جرير<sup>(١٠)</sup> «لأنه أقواهما أسركلام ، وأجراهما في أساليب الشعر ، وأقدرهما على تطويل ، وأحسنها قطعاً» . وقال ابن سلام عن الأسود بن يضر<sup>(١١)</sup> : «له واحدة طويلة رائعة لاحقة بأجود الشعر ، لو كان شفيعها بمثلها قدمناه على مرتبته . وقال<sup>(١٢)</sup> : «إن للأخطل خمساً أوسباً طوالاً روائع غرراً جيداً ، هو بين سابق» .

(١٠) المدة ١ : ١٨٦ .

(١١) طبقات شعراء ١٢٣ .

(١٢) طبقات شعراء ٣١٥ .

## صنع القافية

بين الشعراء والنقاد والدارسين القدماء والمحدثين خلاف طويل عريض في عملية إبداع الشاعر شعره : هل يقصد الشاعر إليها قصداً أو يضطر إليها اضطراراً ؟ هل يعي كل خطوة يؤديها أو ينساق إلى القيام بها متأثراً بعوامل لا يعيها ؟ هل يختار معالم عمله الفنى أو يرغمه العمل نفسه على إبرازه في شكله الذى هو عليه ؟ .

ولست أريد أن أخوض مع الحائضين في قضايا غير مستقرة ، ولكننى أتعرض لما أضطر إليه تعرضاً سريعاً يحاول أن يتجنب الخلافات ، وأن يعتمد على المتفق عليه من الجميع أو الأغلبية .

ولعل لى إذن لا أبعد عن الصواب حين أتصور الشاعر فى أول أمره يعانى انفعالات متنوعة بعثها فيه تجربة عاطفية أو عدة تجارب ، فتملك عليه قلبه ، وتغلب فكره ، وتتقلب به من حال إلى حال : يسلمه انفعال إلى آخر ، وتؤدي به فكرة إلى أخرى ، وتصل به صورة إلى أخرى فإذا ما شرع فى خلق عمله الفنى كان قدراً منه قد برز فى مخيلته ، واشتد إلحاحه عليه فى إبرازه ، وإذا ما خط خطوطه الأولى - سواء وضعها بعد ذلك فى أول عمله أو فى وسطه أو فى آخره - كان هذا القدر الذى تكون أول ماورد على عمله . ثم تتثال عليه مجموعة من الأفكار والصور والتعبيرات لم تكن واضحة فى مخيلته من قبل .

وعلى ضوء من هذا التصور أبحث عن طريقة صنع الشاعر قافيته : لست أشك أن النظام ، وشعراء عصور الضعف الذين تحول الشعر عندهم من خلق فنى إلى صناعة عقلية كانوا يسعون فى وعى تام وراء قوافيهم ، كما سعوا وراء بقية المعالم فى أعمالهم .

ولكن المثير هو أمر الشعراء المبدعين حقاً .

ذهبت جماعة إلى أن الشاعر يختار قافيته اختياراً واعياً ، قادراً أن يعدل عنه إلى غيره ، ويمثل هذه الجماعة ابن طبا طبا فى قوله (١٣) : « فإذا أراد الشاعر بناء قصيدة مخض المعنى الذى يريد بناء الشعر عليه فى فكره نثراً ، وأعد له مايلبسه إياه من الألفاظ التى تطابقه ، والقوافى التى توافقه ، والوزن الذى يسلس له القول عليه . فإذا اتفق له بيت يشاكل المعنى الذى يرومه

أثبتته وأعمل فكره في شغل القوافي بما تقتضيه من المعاني على غير تنسيق للشعر...» .  
 وذهبت أخرى إلى أنه لا يد للشاعر في قافيته ، قال الشاعر السوداني محمد المخدوب :  
 « وهكذا القول في بحر القصيدة وقافيتها ، فقد أصبحت مقتنعا بأن اختيارهما إنما يرجع إلى  
 عمل الموجة (الحال الشعرية) نفسها أكثر مما يرجع إلى إرادة الشاعر » .

وتصورى أن الشاعر يهتدى إلى قافيته في المرحلة التي يعد فيها قصيدته ، وأن عوامل  
 متعددة تسيطر عليه ، وتعطيه قافيته ، وإن كنت لا أنكر أن الشاعر يهتدى أحيانا إلى قافيته في  
 مرحلة متأخرة هي مرحلة إبراز العمل الفني ، ويهتدى في أحيان أخرى إلى القافية دون إعداد  
 سابق فيما يرتجله من أشعار .

وإذا سمعنا وراء معرفة هذه العوامل أمكنتنا أن نصل إلى بعضها في يسر ويقين وإلى بعضها  
 الثاني في عسر أو افتراض ، وتعلمر علينا ذلك في فريق ثالث .

ويمكن أن أقسم هذه العوامل قسمين : قسما يعود إلى مضمون القصيدة ، وآخر إلى  
 شكلها ، وأريد بالقسم الأول العوامل النابعة من موضوع القصيدة ، وما يريد الشاعر أن  
 يضمها إياه من أفكار ، والقسم الآخر العوامل النابعة من الشكل الذي أراده الشاعر  
 لقصيدته .

وأهم العوامل المندرجة تحت القسم الأول ما اتصل بالأفكار التي فرضها الموضوع والمناسبة  
 التي نظم الشاعر قصيدته . ولعل في المثال الآتي ما يوضح ذلك وإن كان لا يبين الأبعاد كلها  
 لقصره . قالوا<sup>(١)</sup> : إن الجنيد بن عبد الرحمن المرى بعث إلى خالد بن عبد الله القسري بسى  
 بيض من الزط ، فجعل يهب أهل البيت كما هو للرجل من قريش ومن وجوه الناس ؛ حتى  
 بقت منهن واحدة جميلة كان يلحها ، وعليها ثياب من خز ، فقال لأبي النجم : هل عندك  
 فيها شيء حاضر ، وتأخذها الساعة ؟ قال : نعم ، أصلحك الله . فقال العريان بن الهيثم  
 النخعي ، وكان قليل شعر اللحية (زط) : كذب ما يقدر على ذلك ، فقال أبو النجم :

علقتُ خَوْدًا من بنات الزطِّ

.....

كهامة الشيخ اليماني الزط

وأوماً بيده إلى رأس العريان . فضحك خالد وقال للعريان : هل تراه احتاج إلى أن يروى فيها ؟ قال : لا والله ، ولكنه ملعون ابن ملعون !

ومن هذا القسم أيضاً الأعلام التي يوردها الشاعر ، وخاصة في المدح : فقد مال كثير من الشعراء إلى اتخاذ قوافيهم من أسماء ممدوحهم أو كناههم أو ألقابهم ، كما نرى في دالية ابن حجة التي تلائم لقب ممدوحه :

أبا النصر قد كنتك بإقاهر العدى ومن بعد هذا لقبوك المؤيدا  
ومن الطرائف أن ابن حجة آثر أن يصغر كثيراً من الأسماء التي ألقى بها في قصيدة مدح بها النويري ليحقق التجانس بينها وبين اسمه . فاستلها بقوله :

طريف من لُيَّلات الهجير مُفَيِّرع الجفَّين من السَّهير

وأودع اسمه البيت الذي قال فيه :

نُويريُّ الخُدَّيد كوى قَلْبِي فصحت من الحرِّيق : يا (نُويري) !

ولعل الخبر التالي يدلنا دلالة واضحة على مدى سلطان الأسماء في اختيار القوافي ، قالوا : اجتمع من الشعراء اللاهون وأخذوا يتسامرون حتى تأخر بهم النهار ، فسأل سائل منهم : أين نحن العشي ؟ فأخذ كل واحد يدعو الجماعة إلى بيته ، فعرض عليهم أبو نواس أن تكون الدعوة شعراً لا نثراً . فقال داود بن رزين الواسطي :

قوموا لمنزلو هو وظلَّ بيتِ كَنينِ  
تشدو بكل طريفٍ من محكم ابن رزين

.....

وقال الخليل :

إلى الخليل فقوموا إلى شراب الخليل

.....

وقال الرقاشي :

لله دُرٌّ عِفَّارٍ حَلَّتْ بيت الرِّقاشي

.....

وقال عمرو الوراق :

عُوجُوا إِلَى بَيْتِ عَمْرِو إِلَى سَمَاعٍ وَخَمْرِ<sup>(١٥)</sup>

وقال الحسين الخياط :

قَصَّتْ عَنَانَ عَلَيْنَا بِأَنْ نَزُورَ حَسِينَا

ولم يخلص من هذه السيطرة إلا أبو نواس وعنان .

وربما كان أقدم العوامل المتصلة بشكل القصيدة النفاضة : أعنى بذلك القصيدة التي ينظمها الشاعر لينقض بها قصيدة قالها أحد خصومه . وألزم العرف الأدبي الشاعر الآخر أن يلتزم قافية القصيدة التي يريد أن ينقضها ووزنها . وعرف الأدب العربي فن النفاضة منذ عهد مبكر ، إذ يقال إن علقمة بن عبدة الفحل ناقض في قصيدته التي مطلعها :

ذُهِبَتْ مِنَ الْمَجْرَانِ فِي كُلِّ مَذْهَبٍ وَلَمْ يَكْ حَقًّا كُلُّ هَذَا التَّجْنِبِ  
قصيدة امرئ القيس التي مطلعها :

خَلِيلِي مَرًّا فِي عَلَى أَمْ جُنُبِي لِنَقْضِ حَاجَاتِ الْفُؤَادِ الْمَلْدَبِ  
وانتشرت النفاضة عند الشعراء الذين اشتبكوا في خصومة قبلية : كشعراء الأيام ، أو خصومة دينية كشعراء الإسلام والشرك ، أو خصومة شخصية كشعراء هذيل ، ثم وصلت إلى قمتها الفنية عند فحول شعراء بني أمية : جرير والفرزدق والأخطل الذين منحوا الأدب العربي دواوين كاملة من النفاضة ، ثم هوى هذا الفن بعدهم .

وقريب منه فن المعارضات ! إذ يعارض فيه الشاعر قصيدة شاعر آخر ، ويلتزم قافيتها ويجرها ، ولكنه لا يذهب إلى نقضها . وهذا الفن يمارسه أكثر الشعراء في نشأتهم ، لأنه يتيح لهم أن يعيشوا في جو موسيقى يبعد بهم عن جو الحياة اليومية ، ويسهل لهم الإبداع على شاكلته . . ويطلعنا على هذا الصنيع ما حكوا عن أبي السماع البصير الملقب بالبديهي ، الذي « كانت طريقته إذا أراد الارتجال أن يبدأ بإنشاد قصيدة من كلام أحد الشعراء المتقدمين بصوت شجي ، وفي أثناء إنشاده يتدر على وزن تلك القصيدة في أي باب كان من أبواب الشعر »<sup>(١٦)</sup> .

(١٥) عدلت التصريح في هذا البيت مثل القافية .

(١٦) خلاصة الأثر ١ : ١٢٩ .

ولكن المتأخرين من الشعراء لم يسلك هذا المسلك الناشئون منهم وحدهم ، بل أكثرهم أو كلهم والكبار منهم خاصة ، وجعلوا من المعارضة فتناً يتبارون فيه ، ويحاول المتأخر منهم أن يبرز المتقدم الذى يعارضه ، وقد عكفوا على ديوان المتنى خاصة ، فكادوا يعارضون قصائده جميعاً ، كذلك راجت بينهم قصائد معينة عارضها الواحد منهم بعد الآخر ، لأسباب دينية أو فنية ، مثل بردة كعب بن زهير والبوصيرى والبديعيات ، ولامية العرب والعجم وابن الوردي ، ومقصورة ابن دريد ، بل انتقلوا من معارضة القصائد إلى معارضة الموشحات والأزجال . وبقي فن المعارضات إلى العصر الحديث ، فشارك فيه الكلاسيكيون الجدد مشاركة هامة ، بل كان أحد أسس حركتهم . ومن الشعراء من نحا بمعارضاته منحى هزلياً مثل عامر الأنبوطى فى العصر العثماني وحسين شفيق المصرى فى العصر الحديث الذى نظم ماسماه الشعر ( الحلمتيشى ) وما سماه ( المشعلقات ) معارضاً المعلقات .

ومن العوامل التى دعت الشعراء المتأخرين خاصة إلى قواف معينة ما أولعوا به من تضمين قصائدهم أبياتاً أعجبوا بها من قصائد قديمة ، فاضطروا إلى اتخاذ قافيتها قافية لهم ، ليستقيم لهم التضمين . وقد انتشر هذا الصنيع فى العصر المملوكى والعثماني انتشاراً واسعاً ، حتى نظم بعضهم قصائد كل أعجازها مضممة ، وألف عبد الله بن سلامة الإدكاوى كتاباً خاصاً فيه ، سماه « الدر الثمين فى محاسن التضمين » ونمثل للتضمين بقصيدة ابن حجة الحموى فى مدح المؤيد التى اختار لها حرف الدال المفتوح ، ليستطيع أن يضمها من المتنى فى قوله :

من الناصر السلطان دهر حميته      وما ازداد ذا الشيطان إلا تمرداً  
( فإن أنت أكرمت الكريم ملكته      وإن أنت أكرمت اللئيم تمردا )

وقوله :

ولم يبق فيه للصنعة موضع      وللسيف فيه موضع قد تمهدا  
( ووضع الندى فى موضع السيف بالاعلا      مضرب كوضع السيف فى موضع الندى )

ومن طرفة بن العبد فى قوله :

ولما نشرت العدل فى الأرض فاخوت      بمنشورها لئلا أتاها مجددا  
( وأبدت لك الأيام ماكنت عالماً      وجاءك بالأخبار من لم تزودا )

وإن اضطر إلى فتح قافية طرفة ويخالف القواعد النحوية .

ومن أغرب الآراء التى رأيتها ما قاله ابن رشيق ، حين زعم أن الوزن هو الذى يجلب

القافية ، قال : (١٧) « الوزن أعظم أركان حد الشعر . وهو مشتمل على القافية ، وجالب لها ضرورة » . ولعله أراد أن الشاعر يتهدى إلى الوزن والقافية معاً ، فلإننا إذا فهمنا كلامه تبهماً لظاهره تعذرنا علينا موافقته .

تلك هي بعض العوامل التي تسوق الشاعر إلى قافية معينة ، أرجو ألا أكون قد تركت عاملاً هاماً منها لم يتعرض لها النقاد ، ولكنهم تعرضوا لما يقوم به الشاعر من جهد ؛ ليصل إلى قافيته .

يعلن حازم القرطاجني أن الشاعر إذا ما وجد في نفسه ميلاً لقول الشعر ، وجب عليه أن يروى فكره ، ويعمل ذهنه في المعاني التي يرى صلاحيتها لما يريد ولو جاءت مشتهة ، وفي الألفاظ التي يراها جذيرة بهذه المعاني . فلا بد أن تقع عينه على مجموعة من الألفاظ تنتهي بحرف واحد ، وعليه حينئذ أن يتخذ من ذلك الحرف رويًا لقصيدته (١٨) ، ولا يبعد هذا القول عن قول ابن طباطبا الذي أورده منذ قليل .

وإذا ما فرغ الشاعر من هذه الخطوة انتقل إلى الصياغة التي يجاهد فيها ليحصل من الألفاظ التي تحتوى على الروى الذي اهتمى له نهايات طبيعية لأبياته ؛ أي قوافي لقصيدته ، وفي اعتقادي أن هذه الخطوة من أيسر ما يبسط به الشاعر ، وربما يماثلها في اليسر البحث عن مرادف لبعض ما كتب من ألفاظ ينتهي بالروى الذي اتخذه ، وخاصة في اللغة العربية الغنية بالترادفات .

ثم يواصل الشاعر البحث عن بقية قوافيه ، وقد وصف ابن رشيق هذه الخطوة في قوله (١٩) : « ومنهم (من الشعراء) من إذا أخذ في صنعة الشعر كتب من القوافي ما يصلح لذلك الوزن الذي هو فيه ، ثم أخذ مستعملها وشريفها ، وبساعد معانيه ، وموافقها ؛ واطرح ماسوى ذلك ، إلا أنه لابد أن يجمعها ليكرر فيها نظره ، ويعيد عليها تخيره في حين العمل ، هذا الذي عليه حذاق القوم » . ولكنني أعتقد أن هذا الوصف فيه من التبسيط والتعميم لعملية الإبداع الشعري التي تضرب في أغوار بعيدة من الإنسان أكثر مما يجب . ويكاد الدارسون يجمعون على أن الشاعر أحد اثنين : رجل يضع القافية أول ما يضع ، ثم يسعى إلى تكملة البيت بما يوافق القافية ، وآخر يأتي بالمعنى الذي يريده ويصوغه ، ثم يسعى

(١٧) العمدة ١ : ١٣٤ .

(١٨) مناجى اللغاة ٢٠٤ ، ٢٠٦ .

(١٩) العمدة ١ : ٢١١ .

وراء القافية التي تصلح له وتلائم القصيدة .

وسمى ابن رشيق<sup>(٢١)</sup> صنيع الرجل الأول التصدير ، وأعلن أنه لا يكثر منه إلا شاعر متصنع كأبي تمام ؛ وكشف عن أن بعض الشعراء يذهب إلى أبعد من ذلك ، فيضغ قافية بيت بعيد ثم يأتي من المعاني بما يلائمه ويلاً أكثر من بيت ، قال : « ومنهم من ينصب قافية بعينها لبيت بعينه من الشعر ، مثل أن تكون ثالثة أو رابعة أو نحو ذلك ، لا يعدو بها ذلك الموضع إلا انحط عنه نظم أبياته ، وذلك عيب في الصنعة شديد ، ونقص بين ؛ لأنه - أعنى الشاعر - يصير محصوراً على شيء واحد بعينه ، مُضيقاً عليه ، ودخلاً تحت حكم القافية » . وأعتقد أن ذلك الذي وصفه ابن رشيق<sup>(٢٢)</sup> بعيد جداً ، وأن التصور المفهوم لمثل هذه الأبيات أن ترد على خاطر الشاعر دفعة واحدة ، فيشتد التلاحم بين أولها وآخرها ، وكأنها تعبر عن فكرة واحدة ، فتبدو كما ظنها .

ولم يسم ابن رشيق صنيع الرجل الآخر وإنما اكتفى بأنه هو نفسه يتبعه فيما ينظمه ، قال<sup>(٢٣)</sup> : « الصواب ألا يصنع الشاعر بيتاً لا يعرف قافيته ، غير أني لا أجد ذلك في طبعي جملة ، ولا أقدر عليه ، بل أصنع القسم الأول على ما أريد . ثم أقس في نفسي ما يليق به من التوفيق بعد ذلك ، فأبني عليه القسم الثاني ، أفعل ذلك فيه كما يفعل من يبني البيت كله على القافية ، ولم أر ذلك بمخلّ على ، ولا يزعم عن مرادى ، ولا يغير على شيئاً من لفظ القسم الأول إلا في الندرة التي لا يعتد بها أو على جهة التقيق المفرط » .

واختار حازم القرطاجي<sup>(٢٤)</sup> صنيع الرجل الأول ؛ لأنه يتأتى له حسن النظم ؛ إذ يستطيع أن يلائم بين صدر البيت وعجزه ، وبين الأبيات جميعاً ؛ فهو يرى أن بناء الصدور على الأعجاز أسهل ؛ لأن الشاعر لا يبحث في الصدور إلا عن المعنى المناسب وحده ، أما في الأعجاز فيبحث عنه وعن الروي أيضاً ؛ وأعلن أن من هؤلاء الشعراء من يبني البيت كله على القافية ، وأن ذلك يوقعه في التكلف ، وأن الحسن أن يبني الشطر الآخر وحده على القافية ، ثم يبني الشطر الأول بعيداً عن نفوذها ما استطاع الشاعر .

أما الرجل الآخر عند حازم فقد وسع على نفسه أولاً ؛ لأنه أفسح لنفسه المجال في وضع ما يريد في صدر بيته ، ثم ضيق عليها أخيراً إذا كلفها أمرين : المعنى المناسب والروي ؛ وأعلن أن هذا الصنيع يوقع في التكلف في أكثر الأحيان ، وأن الشاعر لا يسلكه إلا في الأبيات التي

(٢٢) المصداق : ١ : ٢١٠ .

(٢٣) المصداق : ١ : ٢٠٩ .

(٢٤) مناج البهلاء ٢٧٨ - ٢٨٢ .

(٢٥) المصداق : ١ : ٢١٠ .



ينظمها آخر ما ينظم ؛ ليسد بها الثغرات بين أبياته .

وإذا ما أردنا أن نتصل أكثر مما فعلنا بأجزاء صنع القافية سهل علينا الاتصال ببعض الأجزاء ، وتعذر علينا ببعضها الآخر ، أما القسم الذي نستطيع الاتصال به فذلك الذي التقطه النقاد والبالغيون قبلنا وتحدثوا عنه . وأحب أن أبدأ بما يتدرج تحت القوافي المستحسنة أو ماسموه القوافي للشمكة ، وأرادوا بها القوافي الجديرة بمواضعها المطلنة فيها . وإنما توصف القافية بهذه الصفات حين يمهّد الشاعر لها .

فربما مهّد الشاعر للقافية بأن قدم في الكلام ما يدل على ما تأخر منه ، أو أخّره ما يدل على ما تقدم معنى أو لفظاً . وسمى قدامة هذا الصنيع التوشيع ، وعلى بن هارون المنجم التسهيم ، وابن وكيع المطمع . ومثلوا له بقول جنوب أخت عمرو ذي الكلب :

فأقسم - يا عمرو - لو نبهاك إذا نبها منك داء عضالا  
إذا نبها ليث عريسة مفيتاً مفيداً نفوساً ومالا

قال ابن أبي الإصبع <sup>(٢٤)</sup> : « فإن الخذاق بنية الشعر وتأليف النثر يعلمون أن معنى قولها : « فأقسم يا عمرو لو نبهاك » يقتضى أن يكون تمامه « إذا نبها منك داء عضالا » وليتاً غضوباً ، وأقصى قولها ، وموتاً ذريعاً .. إلى أشياء يمزحصرها ، لكن معنى البلاغة يقتضى اقتصارها من ذلك كله على الأول ، لكونه أبلغ ، وإنما قلت : إنه أبلغ ؛ لأن الليث الغضوب ، والأفعى القتول ، يمكن مخالبتها وغلبها .. فأشد من الجميع الداء العضال الذى لا يبيت فريح ، ولا يأمل صاحبه مداواته فيسريح .. وأما ما يدل في الأول على الآخر دلالة لفظية فقولها : إذا نبها ...

فإن العارف بنية الشعر إذا سمع قولها : مفيتاً مفيداً تحقق أن هذا اللفظ يوجب أن يتلوه قولها : نفوساً ومالا » .

وفرق جماعة من العلماء بين التمهيد اللفظي والمعنى للقافية ، فسماوا التمهيد اللفظي التصدير كقول أبي تمام :

ومن يأذن إلى الواشين تسلق مسامحه بالسنة حيدار  
وجعلوا منه رد أعجاز الكلام على صدره ، وأعلنوا أن ذلك « يكسب البيت الذى يكون فيه أبهة ويكسوه رونقاً وديباجة ، ويزيده مائية وطلاوة » <sup>(٢٥)</sup> .

(٢٤) تحرير النخب ٢٦٣ .

(٢٥) المدة ٢ : ٣ .

وتقسم عبد الله بن المعتز<sup>(٢٦)</sup> هذا النوع من التصدير على ثلاثة أقسام :  
أحدها : ما يوافق آخر كلمة من البيت آخر كلمة من النصف الأول ، نحو قول الشاعر :  
يُلْقَى إِذَا مَا الْجَيْشُ كَانَ عَرْمَرَمًا فِي جَيْشٍ رَأَى لِأَيْقُلٍ عَرْمَرِمٍ  
الثاني : ما يوافق آخر كلمة من البيت أول كلمة منه نحو قوله :

سريعٌ إِلَى ابْنِ الْعَمِ يَشْتَمُ عَرَضَهُ      وليس إلى داعي الندى بسريعٍ  
والثالث : ما وافق آخر كلمة من البيت بعض ما فيه ، كقول الآخر :  
عزيرُ بنِ سليمٍ أَقْصَدَتْهُ سَهَامُ المَوْتِ وَهِيَ لَهُ سَهَامُ  
وسموا التهديد المعنوي التشجيع ، ومثلوا له بقول الراعي :

وإن وُزْنَ الحَصَى فوزتُ قومي      وجلتُ حصى ضَرِيبتهم رزينا  
قال قدامة<sup>(٢٧)</sup> : « فإذا سمع الإنسان أول هذا البيت - وقد تقدمت عنده قافية القصيدة -  
استخرج لفظ قافيته ؛ لأنه يعلم أن قوله (وزن الحصى) سيأتي بعده (رزين) لعلتين :  
إحداهما أن قافية القصيدة توجه ، والأخرى أن نظام المعنى يقتضيه ؛ لأن الذي يفاخر  
برجاحة الحصى يلزمه أن يقول في حصاه : إنه رزين » .

وربما لم يهجد الشاعر لقافيته لفظاً ولا معنى ، ولكنها لا تفقد تمكناً : فقد ينهى المعنى الذي  
أراداه الشاعر قبل أن يصل إلى القافية ، فيضطر إلى أن يأتي بزيادة تتمم الوزن ، وتجلب  
القافية ، فيحسن الإتيان بهذه الزيادة ، ويضيف إلى المعنى الأول ما يؤكد أو يوضحه أو  
يزينه .. إلخ ، وقد سمي العلماء هذا الصنيع الإيغال ، والإرصاد .. ومثلوا له بقول  
امرئ القيس :

كَأَن عَيُونََ الْوَحْشِ حَوْلَ خِيَابِنَا      وأرحلنا الجزع الذي لم يُثَقِّبْ  
قال قدامة<sup>(٢٨)</sup> : « فقد أتى امرؤ القيس على التشبيه كاملاً قبل القافية ، وذلك أن عيون  
الوحش شبيهة بالجزع ، ثم لما جاء بالقافية أوغل بها في الوصف ووكده ، وهو قوله : (الذي لم  
يثقّب) فإن عيون الوحش غير مثقبة ، وهي بالجزع الذي لم يثقب أدخل في التشبيه » .  
ويمكن أن نجد مجموعة أخرى من القوافي لا تندرج تحت التمكن ، ونستطيع أن نعرف  
سبب مجيء الشاعر بها : فالطابق هو الذي دفع دعبيل بن علي الخزازي إلى أن يقول :

(٢٦) المجلد ٢ : ٣ .

(٢٧) نقد الشعر ٩٧ .

(٢٨) نقد الشعر ٩٧ .

لاتعجبى - ياسلم - من رجل ضحك المشيب برأسه فبكى  
ومراعاة النظير هى التى دفعت ابن سناء الملك إلى أن يقول :  
تلقى إذا عطشت ، والبرق أرشية كواكب الدلو فى بئر من السحب

### القافية الجيدة

تصل بنا الدراسة السابقة إلى الصفات التى استحسناها فى القافية . والطبيعى أن أبدأ بما  
استحسنوه فيها لذاتها ، والذي كشف عنه هو قدامة بن جعفر<sup>(٢٩)</sup> الذى رأى أن تكون عذبة  
الحرف ، سلسلة المخرج ، ثم أحبوا منها التمكن الذى أشرت إليه آنفاً ، وأفرغ منه إلى كلام حازم  
القرطاجنى الذى أفاض أكثر من غيره .

أعلن حازم<sup>(٣٠)</sup> أن القافية يجب أن تعتمد على أربع جهات : التمكن ، وصحة الوضع ،  
والتمام واعتناء النفس بها لكونها مظنة الأشهار بالإحسان أو الإساءة :

أما التمكن فقد تحدثت عنه ، وأما صحة الوضع والتمام فقد أراد بها الوفاء بقواعد علم  
القوافى ، وأما عناية النفس بها .. فقد أراد بها ألا يأتى الشاعر إلا بما يكون له وقع حسن فى  
النفوس ، وأن يتباعد عن المعانى المشنوءة ، والألفاظ الكريهة ، وما يؤدى إلى التشاؤم . فإن  
ما يكره من ذلك إذا وقع فى أثناء البيت جاء بعده ما يهبط عليه ، ويشغل النفس عن الالتفات  
إليه . وإذا جاء ذلك فى القافية جاء فى أشهر موضع ، وأشدّه تلبساً بعناية النفس . ومثال  
ذلك قول أنى تمام :

يا أبا جعفر ، جعلتُ فداكَا بِرِّ حَسَنَ الوجوه حَسَنُ قَفَاكَا

فالقفا لا يليق عند حازم إلا فى الدم .

(٢٩) نقد الشعر ١٩ .

(٣٠) مناهج البلاغ ١٥٢ ، ٢٧١ - ٢٧٨ ، ٢٨٥ .

## ٢ - القصيدة ذات القافية المتعددة

أحسن بعض الشعراء ضعفاً في الموسيقى التي يبعثها الروى الذي اختاروه ، والقوافي التي بنوا شعرهم على حروفها وحركاتها ، فأضافوا إليها صوتاً أو أصواتاً أخرى التزموها عن اختيار وطوعية ، أو اجتنبوا الرخص التي يبيحها لهم علم القوافي تقويةً لرنين قوافيهم ، أو إدلالاً بقدرتهم على التعبير ، وتمكنهم من الفن . وقد سعى العلماء هذا الصنيع اللزوميات ، أو لزوم مالايزم ، أو الإعنائات لما فيه من تكليف بمشاق غير واجبة .

وأراد بعضهم الآخر أن يحقق لشعره قدراً وافراً من الإيقاع ، فلم يكتف بما تصدره القافية الأخيرة من رنين ، وعمد إلى تكرير لفظ قافية القصيدة أو رويها ، أو عقد قافية أو روى آخرين ، في مواضع معينة ، من القصيدة كلها ، أو من مجموعة متوالية من أبياتها ، فأحدث بذلك مانسميه بالقافية الداخلية أو مايتصل بها بسبب .

### لزوم مالايزم

وأقدم أمثلة لزوم مالايزم ماكان الدافع إليه خفوت صوت الحرف الذي اختاره الشاعر رويّاً له . فدفعه ذلك إلى التزام الحرف الملائق للروي ، تعريضاً عن هذا الخفوت ، وأريد بتلك الحروف الخافئة - في الغالب - الحروف التي اختلف العلماء في صلاحيتها للروي ، وتحدثت عنها في فصل سابق .

فالألف التي أعطت الشعر العربي قصائده المعروفة بالمقصورات لم يكتف بعض الشعراء بحرسها ، وأضافوا إليه آخر . فعل ذلك البحتري في قصيدته (٣١) :

لنا أبداً بثُّ نَعَانِيهِ مِنْ أَرْوَى وَحَزْوَى ، وَكَمْ أَدْنَتْكَ مِنْ لُوعَةٍ حَزْوَى

وابن الرومي في قصيدته :

وَجَاهِلِيْ أَعْرَضْتُ عَنْ جَهْلِهِ حَقِّيْ شِكَا كَفَى عَنِ الشُّكْوَى

فلزم كل منهما الواو والألف . قال المعري (٣٢) : «فهذه إن جعل رويها الألف فقد لُزم فيها

(٣١) البث : الحزن . وأروى وحزوى اسمان .

(٣٢) شرح لزوم مالايزم ١ : ٥٠ .

مالا يلزم ، وإن جعل رويها الواو فالألف وصل ، وبنائها على الواو أحسن وأقوى في النظم .  
وفعل ما يشبه ذلك حافظ إبراهيم في المصراع الحديث غير أنه والى بين حروف عدة بدلاً من  
واحد مع الألف . بدأ قصيدته « نادى الألعاب الرياضية » بقوله :

بنادى الجزيرة قِفْ ساعةً وشاهدْ برِّكْ ما قد حوى  
ولزم الواو مع الألف في حوالى ٢٣ بيتاً ، ثم لزم اللام بدلاً منها في حوالى ١٥ بيتاً ابتداء من  
قوله :

فيا ناديا ضَمَّ أنسَ القديمَ وطَوَّ الكريمَ وُفِيتَ إلى  
بعدها التزم الهاء في ١١ بيتاً ، وأخيراً التزم الدال إلى آخر القصيدة .

والثناء المؤنثة التزم الأعشى معها اللام المشددة المفتوحة في قصيدته التى مطلعها :  
فِدَى لَبْنِ ذُهْلٍ بَنِ شَيْبَانَ نَاقِي وَرَاكِبُهَا يَوْمَ الْقَاءِ وَقَلَّتِ  
وعمر بن عبدكرب الراء في قصيدته :

لما رَأَيْتُ الحَيْلَ زُوراً كَأَنَّهَا جَدَاوِلُ زَرْعٍ أُرْسِلَتْ فَاسْبَطَتْ (٣٣)  
وكثير اللام في قصيدته المعروفة ماعدا بيتاً واحداً منها ، والميم في قصيدته الأخرى :  
أَدَاراً لِسُلْمَى بِالنَّبَاعِ فَحُمُو سَأَلْتُ فَلَا اسْتَجَمْتُ ثُمَّ صَمْتُ (٣٤)

وكثيراً ما لزموا معها الألف في مثل قصيدة دعبل الخزاعي المشهورة :  
مَدَارِسُ آيَاتٍ خَلَّتْ مِنْ تِلَاوَةٍ وَمَتَرٌ وَخَيْرٌ مُقْفَرُ الْعَرَصَاتِ (٣٥)  
والكاف التزم معها أبو الأسود الدؤلى اللام في قصيدته :

حَيِّتْ كَنَانِي إِذْ أَتَيْتُ تَعَرُّضاً لِسَيْكِ لَمْ يَذْهَبْ رَجَائِي هُنَالِكَ (٣٦)  
والهاء التزم كثير من الشعراء حرف مد قبلها : كالألف في قصيدة حافظ إبراهيم :  
كَمْ مَرَى فِيكَ عَيْشٍ لَسْتُ أَذْكَرُهُ وَ- - - فِيكَ عَيْشٍ لَسْتُ أَنْسَاهُ ١  
والياء في قصيدة عباس محمود العقاد :

فِي حِجَةِ الْقَلْبِ نَارٌ قَدْ تَجَلَّيَا سَافِيَ الرَّمَادِ فَنِذَا سَوْفَ يَذْكِيهَا ؟  
والتزم آخرون أن تكون من أصل الكلمة ، ولم يخطئوها بهاء الضمير : فَعَلَّ ذَلِكَ الْعَادِ

(٣٣) الزور : المائلة ، واسبطت : أسرع .

(٣٤) النباع وحمة : موضعان . واستجمت : لم تنطق .

(٣٥) مقفر : خاير . العرصة : الساحة .

(٣٦) السب : العطاء .

الأصمغاني وصلاح الدين الصفدى وابن نباتة وتاج الدين الكندى وابن حجة الحموى ، غير أن العماد أورد الضمير في بيت واحد ، فتتكرر عليه الصفدى في قوله :

إن العماد على وجاهة فضله قد قال في بعض القوافي : ( وجهه )  
بل بلغ الأمر ببعضهم أن التزم حرف مد أنى به قبل هاء الضمير التي قبل الروى في مثل ( فيهم ) ، وتجنبوا معها مثل ( منهم ) وهو جائز (٣٧) .  
والردف التزم فيه ابن الرومى عدم المعاقبة بين الواو والياء في أكثر شعره قدرة على الشعر ، واتساعاً فيه (٣٨) .

ولم يحدث الالتزام في الحروف وحدها ، بل في الحركات أيضاً . فلزم النابعة الذبياني تشديد روى قصيدته (٣٩) :

غَشِيَتْ مُنَازِلًا بِعَرِيَّتَاتٍ فَأَعْلَى الْجَزَعِ لِلْحَيِّ الْمَيِّنِ  
وكذلك فعل صاحب اللامية المشهورة :

إِنَّ بِالشَّعْبِ الَّذِي دُونَ سَلْعٍ لَقَتِيلاً دَمَهُ مَا يُطَلُّ (٤٠)  
والتزم المعاج الفتح في توجيه أرجوزته :

قَدْ جَبَرَ السَّيِّئَ الْإِلَهَ فَجَبَّرَ

فأعجب بها النقاد ومجوها « القراء » (٤١) .

وكان ابن الرومى يلتزم حركة ما قبل الروى المطلق والمقيد في أكثر شعره اقتداراً (٤٢)  
ونلاحظ أن لزوم ما لا يلزم ظهر في أبيات متفرقة ، وقصائد قليلة في العصر الجاهلي ، ثم كثرت في العصر الأموى عند كثير عزة ويزيد بن ضبة ، واشتدت في العصر العباسي على يد ابن الرومى ، ثم تلتفت يد أبي العلاء المعرى ، فجعلت منه فناً خاصاً ، وهب له ديواناً مستقلاً (٤٣) :

فقد كان القانون الصارم الذى اتخذه أبو العلاء لنفسه بعد رجوعه من بغداد مؤثراً أشد

(٣٧) الأضخى ١٨ ، المدة ١ : ١٦٠ .

(٣٨) المدة ١ : ١٦٠ .

(٣٩) عريئات : واد . والجزع : منقطع . ولين : المقم .

(٤٠) الشعب : الطريق في الجبل . وسلع : جبل يقرب المدينة . وظل دمه : أهدر ، أى لا يؤخذ تأره .

(٤١) تلقيب ٥٥ .

(٤٢) المدة ١ : ١٥٥ .

(٤٣) للرشد ١ : ٣٩ . مختار الأغاني ٨ : ٣٢٩ .

التأثير في أطوار حياته ؛ فقد صبغته بصيغة التشدد في كل شيء ، وكلفه التزام مالا يرام في أعماله العقلية ، وحياته المادية على السواء ، فتأثر شعره بهذا القانون تأثراً ظاهراً . ونظم ديوانه المعروف بالزوميات<sup>(٤٤)</sup> .

وقد شرح المعري في مقدمته مذهبه فيه ، فقال<sup>(٤٥)</sup> : « وقد تكلفت في هذا التأليف ثلاث كُلف :

الأولى : أنه ينتظم حروف المعجم عن آخرها .

والثانية : أن يبيىء رويه بالحركات الثلاث وبالسكون بعد ذلك .

والثالثة : أنه لزم مع كل روى فيه شيء لا يرام من ياء أو تاء أو غير ذلك من الحروف » .

وقد حلل الدكتور إياهم أنيس<sup>(٤٦)</sup> الزوميات ، وصنفها التصنيف التالى الذى وضعها في

مراتب تصاعدية على حسب كمال الموسيقى فيها :

١ - أقل المراتب ما كانت مثل قوله :

نَعَمْتُ عَلَى الدُّنْيَا ، وَلَا ذَنْبَ أَسَلَفْتُ إِلَيْكَ ، فَأَنْتَ الظَّالِمُ الْمُتَكَلِّبُ<sup>(٤٧)</sup>  
وَهَبْهَا فَتَاةً ، هَلْ عَلَيْهَا جَنَائِيَّةُ بَيْنَ هُوَ صَبٌّ فِي هَوَاهَا مَعْدَبُ  
الترم فيها مع الروى الذال المشددة ، وهى أقل من القافية المردفة في موسيقاها .

٢ - المرتبة الثانية تتضح في مثل قوله :

لَا بَدَ لِلرُّوحِ أَنْ تَنْأَى عَنِ الْجَسَدِ فَلَا تُخَيِّمُ عَلَى الْأَضْغَانِ وَالْحَسَدِ  
الترم السين وفتح ما قبلها .

٣ - المرتبة الثالثة تظهر في مثل قوله :

يَا رَبِّ : عَيْشَةُ ذَى الضَّلَالِوُ خَسَارُ أَطْلِقْ أَسِيرَكَ ، فَالْحَيَاةُ إِسَارُ

الترم الردف والسين .

٤ - المرتبة الرابعة تتضح في مثل قوله :

إِذَا مَارَيْتُمْ عَصْبَةً هَجَرِيَّةً فَمِنْ رَأْيَا لِلنَّاسِ هَجَرُ الْمَسَاجِدِ  
وَلِلدَّهْرِ سِيرٌ مُرْقَدٌ كُلُّ سَاهِرٍ عَلَى غُرْفٍ ، أَوْ مُوقِفٌ كُلُّ هَاجِدِ

(٤٤) ذكرى أبى العلاء ٢٤٣ ، ٢٦٥ .

(٤٥) شرح لزوم مالا يرام ١ : ٤٠ .

(٤٦) موسيقى الشعر ٢٧٤ ، ٢٧٨ .

(٤٧) أسلفت : قدمت .

التزم الإشباع بالجمم المكسورة والتأسيس .

٥ - المرتبة الخامسة ومثلها قوله :

إذا ماعراكم حادث فتحدثوا فإن حديثَ القوم يُنسى المصائب  
وحيدوا عن الأشياء خيفةً غيها فلم تُجعل اللذاتُ إلا نصائباً  
التزم الهزلة وكسرتها ، وألف التأسيس - وهى بمثابة حرف وحركة قصيرة - ثم الحرف الذى  
قبلها ، وبذلك يكون ماتكرر فى هذه الأبيات ثلاث حركات وأربعة حروف . وتلك هى  
القافية التامة الموسيقى ، والممكنة عملياً دون إخلال بالمعنى ، وتتطلب فى إنشادها مايقرب من  
ثانية ونصف الثانية .

٦ - وأخيراً تلك القافية النادرة حتى فى لزوميات أبى العلاء مثل قوله :

راعتك دنياك من ربيع الفؤاد وما راعتك فى العيش من حسن المراعاة  
كأنما اليوم عبدٌ طالبٌ أمةً من ليلٍ قد أجداً فى المساعة  
راعى - ألفى مد - وهما بمثابة حرفين وحركتين قصيرتين - وحرفاً آخر هو العين ، إلى جانب  
الروى وحركته ، وبذلك تسمو موسيقى هذه القافية إلى مايعادل ثمانية أصوات .  
ولم يستطع أحد من الشعراء بعد المعرى أن يسلك طريقه ، ويحتديه فى فن اللزوميات ،  
ولكن بعض الشعراء نظموا قليلاً من المقطوعات أخذوا على عاتقهم فيها التزام بعض ما التزمه .  
واستمر ذلك إلى العصر الحديث ، فنظم البارودى قصيدته :

إلام يهفو بملكم الطربُ ؟ أبعد خمسين فى الصبا أربُ ؟



## القوافي الداخلية

### التصرع

أقدم مانعرف من هذه القوافي تقفية مطلع القصيدة بشرطه كليها ، وقد ميز العلماء بين نوعين من هذه التقفية :

النوع الأول : تركوه باسمه العام « التقفية » ، لأن الشاعر لم يجر عليه غير مجرد ماثلة الروي والقافية في الشطرين ، مثل مطلع معلقة امرئ القيس :

فقا نبلك من ذكرى حبيب ومترلو بسقط اللوى بين الدخول فحول  
فالعروض<sup>(٤٨)</sup> في هذا البيت مفاعلن ، وكذا هو في بقية أبيات القصيدة .

النوع الآخر : سموه التصرع ، أى ماثلة مصرعى (شطرى) مطلع القصيدة ، ويختلف التصرع والتقفية لأن الشاعر في التصرع لا يقتصر على ماثلة الروي ، بل يدخل شيئاً من التنوير على العروض بالزيادة أو النقص لتتم ماثلته بالضرب<sup>(٤٩)</sup> ، فيخرج به عند ماثلة عروض بقية الأبيات .

ومثال التصرع بالزيادة قول امرئ القيس :

ألا أنعم صباحاً أيها الظلل البالى وهل يتعمن من كان في العصر الحالى ؟  
فالعروض فيه مفاعيلن ، وهو في بقية القصيدة مفاعلن .

ومثال التصرع بالنقص قول جرير :

بان الحليب ولو طووعت ما بانا وقطعوا من حبال الوصل أقرانا  
فالعروض فيه فعّلن ، وفي بقية القصيدة فعّلن وفاعلن .

وليست التقفية ولا التصرع بالأمر المحتم : فن القصائد المشهورة كثير غير مصرع ، ومن الشعراء كثيرون لم يصنعوا ، مثل الفرزدق وذى الرمة : قال ابن رشيق<sup>(٥٠)</sup> : « كان الفرزدق قليلاً ما يصرع أو يلقى بالأشعر .. وأكثر شعر ذى الرمة غير مصرع الأوائل . وهو مذهب الكثير من الفحول .. إلا أنهم جعلوا التصرع في مهات القصائد فيما يتأهبون له من

(٤٨) العروض : التفعيلة الأخيرة في الشطر الأول .

(٤٩) الضرب : التفعيلة الأخيرة في الشطر الآخر .

(٥٠) المدة ١ : ١٧٥ - ١٧٦ .

الشعر ، فذل ذلك على فضل التصريح .

وغلب عدم التصريح على شعر الصعاليك سواء ما كان منه خاصاً بالصعلكة ومالم يكن ، وما كان مقطوعات وما كان قصائد . وعلل دارسو شعرهم ذلك بما كانت نجيش به نفوسهم من ثورة على أوضاع مجتمعهم ، والحرية التي كانوا يعيشون فيها مما جعل شعرهم يثور على الأوضاع الفنية في الشعر الجاهلي القبلي ، فتخلص من التصريح كل شعر أبي خراش والأعلم بدون استثناء ، وأغلب شعر عمرو ذي الكلب والشنفري وتأبط شرا وعروة بن الورد وصخر الغي والسليك بن السلكة وأبي الطمحان وحاجز<sup>(٥١)</sup> .

وسمى العلماء الشعر الذي خلا من التفتية والتصريح «المصمت» ، وعابوا نوعاً خاصاً منه وقع فيها سموه التخميم ، وهو أن تكون قافية المصراع الأول من البيت الأول على روى صالح لأن تكون قافية آخر البيت - والقصيدة تبعاً له متفقة معه ، ولكن الشاعر يعدل عنه إلى روى آخر كقول جميل :

يأبئن : إنك قد ملكت فأسجحي ونحلى بحظك من كريمٍ واصل<sup>(٥٢)</sup>  
فنهأت القافية على الحاء ثم صرفها إلى اللام ، فالتخمين إذن مقابل للتصريح ، وقد سمى بذلك من الخماخ الذي هو العرج .

ومن الشعر ما لا يجوز أن يظن به التخمين ، وهو ما شابه قول ذي الرمة<sup>(٥٣)</sup> :  
أَنَّ تَرَسَّمْتَ مِنْ خَرَفَاءَ مِثْلَهُ مَاءُ الصَّبَابَةِ مِنْ عَيْنِكَ مَسْجُومٌ  
لأن قافية المصراع الأول غير متمكنة ، وإنما يكون التخمين في القوافي المطلقة وما شابهها . والتخمين كثير جداً ، استعمله الأئمة من القدماء والحديثين . ولذلك عدّه العلماء دون الإكفاء والسناد وبقية عيوب القوافي في القبح ، وشبهوا الشاعر الذي يصطنعه بالمتسور (قافر السور) الذي يدخل من غير الباب .

وعلى الرغم من ذلك - تدرج بعض العلماء بقبوحه : فحكم ابن رشيق<sup>(٥٤)</sup> على قول النابغة :  
جَزَى اللَّهُ عَبْسًا عَبَسَ آلُو بَغِيضٍ جَزَاءَ الْكِلَابِ الْعَاوِيَاتِ ، وقد فعلَ  
بأنه من أشد التخمين ، غير أنه لم يعطل حكمه .

(٥١) الدكتور يوسف خليف ٢٧٢ - ٢٧٣ .

(٥٢) أسجح : أحسن وتساءل .

(٥٣) المدة ١ : ١٧٨ . ترم : نظر إلى الرسوم ، وهي للنازل للتهمة . وخرقاء : اسم حبيته . والصباية : الحب ،

وماؤها : الدمع . وبسجوم : مصبوب .

(٥٤) المدة ١ : ١٧٧ .

وسمى ابن رشيق<sup>(٥٥)</sup> هذا العيب - تبعاً لقدامة - التجميع ، وفسره بأنه كأنه من الجمع بين رويين وقافيتين .

ولم يكتف بعض الشعراء بتقنية المطلع أو تصريعه ، وعمدوا إلى تقنية أو تصريح يبت أو أكثر في أثناء القصيدة ، وقفى بعضهم الآخر قصائد مصمتة وصرعوها . مثال ذلك امرؤ القيس الذى قفى قوله<sup>(٥٦)</sup> :

أفأطلم مهلاً بعض هذا التدلُّل وإن كنت قد أزمعتِ صرعى فأجبل  
وقوله<sup>(٥٧)</sup> :

ألا أيها الليل الطويل ألا انجلى بصبح ، وما الإصباح منك بأمثل  
في معلقته ، وهى مقفاة ، كما مر بنا . وصرح قوله<sup>(٥٨)</sup> :

ديارٌ لسلى عافياتُ بذاتِ الحلالو ألحَّ عليها كلُّ أسحَمٍ هطال  
وقوله :

ألا إننى بالو على جملو بالي يقود بنا بالو ، ويتبعنا بالو  
في قصيدته المصرفة التى أشرت إليها أيضاً .

وصرح عمرو بن أحرر قوله :

بل ودَّصي - طُفْل - إني بَكْرٌ وقد دنا الصبحُ لما أنْتَظِرُ

في قصيدة مصمتة مطلعها :

قد بَكَرتُ عاذلتى بُكرةً رَعم ألى بالصبا مشَترُ

وعلى قدامة<sup>(٥٩)</sup> التقنية والتصريح بأن الشعر مبنى على التسجيع والتقنية : فكأن كان الشعر أكثر اشتعالا عليها كان أدخل في باب الشعر ، وأخرج له عن مذهب النثر ، ولذلك حمد الشعراء المجيدون إليها .

وعلمها حازم<sup>(٦٠)</sup> بأنها يمهدان للقافية ، يستدل بها القارئ أو السامع عليها قبل الانتهاء إليها فيجد طلاوة ومتعة .

(٥٥) المعلقة ١ : ١٧٧ . وهو في نقد الشعر المطبوع بالهاء .

(٥٦) أزمعت : حزمت على . الصرع : الفراق . الإجمال : الإحسان . وانظر نقد الشعر لقدامة ١٩ - ٢٣ .

(٥٧) الأمثل : الأحسن .

(٥٨) عافيات : منهمة . والأسحَم : السحاب الداكن اللون . وهطال : المطر .

(٥٩) نقد الشعر ٢٣ . المعلقة ١ : ١٧٤ .

(٦٠) منهاج البلاغة ٢٨٣ .

وارتاح إليها النقاد لدلائلها على قوة الطبع وكثرة المادة<sup>(٦١)</sup> ، ولكنهم فرقوا بين الشعراء القدماء والمحدثين فيها ، قال ابن أبي الأصم<sup>(٦٢)</sup> : « التصريح في أثناء القصائد ، والإحصاء في أوائلها - يستحسن من القدماء ، ويستبهجن من المحدثين ؛ لأنه من العرب يدل على قوة المعارضة ، وغزر المادة ، وعدم الكلفة ، وتحلية الطبع على سجيته ؛ وهو من المحدثين دليل على قوة التكلف غالباً » .

واستحسن النقاد منها ما لم يدل على كبير تكلف ، واستقبلوا غيره ، فأعلنوا أن مثلها مثل البديع ، إذ كل ضرب من البديع متى كثر سمج ، كما لا يحسن خلو الكلام منه غالباً ، وكل ما جاء منه متوسطاً من غير تكلف - فهو المستحسن<sup>(٦٣)</sup> ولذلك لم يرضوا عن ورودها في الأبيات المتوالية إلا عند القدماء ، مثل قول امرئ القيس<sup>(٦٤)</sup> :

تروح من الحى أم تبتكر وماذا عليك بأن تنتظر؟  
أمرحُ خيامهم أم عُشر أم القلبُ في إثرهم منحدرو؟  
وشاقت بين الخليط الشطر وفيمن أقام من الحى هر

كذلك استحسنوا أن ترد التفتية أو التصريح في المطالع وماشبهها من الأبيات ، مثل الأبيات التي يتقبل بها الشاعر من غرض إلى آخر في قصيدته .

وأخيراً طبق العلماء على التفتية والتصريح ما طبقوه على القوافي من قواعد : فعابوا منها العيوب التي وقعت في القوافي ، فن الإقواء فيها ما أنشده الزجاجي :

مابال عيذك منها الماء مُهراق سحاً ، فلا غاربُ منها ولا راقى ؟  
ومن الإكفاء قول حسان بن ثابت :

ولستَ بحجير من أبيك وخالكنا  
ومن الإيطاء قول عيد الله بن المحتر :

يا سائلاً كيف حالى ؟ أنت المعلم بحالى  
ومن السناد قول أبي العتاهية :

وَلَيْلى على الأظعانِ وَلَوْأ عنى بِعُتْبَةَ فاستَقَلوا

(٦١) المدة ١ : ١٧٤ . التنوخى ٦٥ .

(٦٢) تحرير التحرير ٣٠٥ .

(٦٣) الموضع نفسه ٣٠٥ .

(٦٤) المرخ : شجر غوار ينبت بنجد . والعشر : نبت بتهامة . والشطر : الفزيرين .

ومن التضمين قول البحترى :

عَدِيرِي فَيْكَ مِنْ لَاحِرٍ إِذَا مَا شَكُوتُ الْحَبَّ قَطَعْنِي مَلَامًا<sup>(٦٥)</sup>  
وعابوا أيضاً أن يتصل الشطران بكلمة واحدة ، وبمعنى المُدَاخِل والمُدْمِج ، ويشتر عندنا  
باسم المدور . وأكثر وقوعه في الخفيف والبحور القصار كالفرج ، وهو مستخفٌ فيها . ومثاله  
قول المعري :

أَبْنَاتِ الْهَدَيْلِ : أَسْمُنَّ ، أُوْعِدْ نَ قَلِيلَ الزَّوَادِ بِالْإِسْعَادِ  
أَبْكْتُ تَلَكُمُ الْهَامَةُ أَمْ غَنَتْ سَنَتْ عَلَى فَرْعِ غَصْبِهَا الْعِيَادِ ؟

### الترصيع

الترصيع عرف أدبي شائع ، أما الترصيع فصنعة أدبية لاتدانيه في القبول والشيوخ . وأريد  
بالترصيع التقافية الداخلية التي يعقدها الشاعر في أحد الأبيات الداخلية من القصيدة أو في  
مجموعة من الأبيات ، وإن كان العلماء لاحظوا فيها ملاحظة متعددة ، وصنفوها على أساس  
هذه الملاحظة ، وأعطى المتأخرون خاصة كثيراً من هذه الأصناف أسماء خاصة بها غير أنهم لم  
يتفقوا عليها .

والترصيع مأخوذ من ترصيع العقد بالجوهر ، وهو نظمه فيه وضم بعضه إلى بعض ،  
وأطلقه النقاد على تميزت الشاعر البيت الواحد وتقفية أجزائه أو التسوية بينها في الوزن . فنال  
الترصيع المقتفى قول الحسناء :

حَامِي الْحَقِيقَةِ ، مَحْمُودِ الطَّرِيقَةِ ، مَحْ جُوبِ الْحَلِيقَةِ ، نَفَّاعٌ وَضَرَارُ  
جَوَابِ قَاصِيَةِ ، جَزَارِ نَاصِيَةِ عَقَادِ الْوَيْةِ ، لِلخَيْلِ جَرَارِ

ومثال الترصيع غير المقتفى قول الشاعر :

صَفُوحٌ ، كَرِيمٌ ، رَصِينٌ ، إِذَا رَأَيْتَ الْعُقُولَ بَدَا طِشْهُا  
فالكلمات الأولى منه على وزن واحد ولكنها غير مقفأة ، وأورد ابن أبي الإصيص هذا النوع تحت  
اسم المائلة :

وأعلن قدامة<sup>(٦٦)</sup> ، الذي كشف عنه ، أنه في أشعار كثير من القدماء المجهدين والمحدثين

(٦٥) المعلقة ١ : ١٧٦ . وأثر أن أمليت حسان مصمتا وليس من الإكفاء .

(٦٦) نقد الشعر ١٤ - ١٩ .

المحسنين ؛ وإنما يحسن إذا اتفق للشاعر في البيت موضع يليق به ، لأنه لا يحسن في كل موضع ، ولا يصلح على كل حال ، فإذا تواتر ، واتصل في الأبيات المتعددة استقبح لدلالته على التكلف . وأجود ما وقع للقدماء منه في رأيه قول أبي صخر الهذلي :

وتلك هيكلة ،	خود مبتلة	صفراء رعبلة ،	في منصوب سينم
عذب مقبلها ،	جدل مخلخلها	كالدعص أسفلها ،	مختورة القدم
سود ذوائبها ،	بيض ترائبها	مخض ضرائبها ،	صيفت على الكرم
عبل مقيدها ،	حالي مقلدها	بض مجردها ،	لقاء ، في عمم
سمح خلقتها ،	درم مراقفها	يروى معانقها من بارد شيم	
كان معتقة ،	في الدن مغلفة	صهباء مصففة ،	من راجز رذم
شيت بموهية ،	من رأس مرقبة	جرداء مهيبية ،	في حالي شمم

وأعلن ابن رشيق<sup>(٦٧)</sup> أن أبا تمام كان يجيد الترصيع مثل قوله :

تجلئ به رشي ، وأثرت به يلى  
وقاض به ثملئ ، وأورى به زليى  
وتبع المسكرى<sup>(٦٨)</sup> عدداً من الأبيات المرصعة بالنقد ، فاستحسن بعضها واستقبح بعضها الآخر ؛ قال : « فن ذلك ما روى أنه للخنساء :

حامى الحقيقة ، محمود الحليقة ، مه  
سدى الطريقة ، نقاع وضار  
هذا البيت جيد . ثم قالت :

فعل سامية ، وراد طامية  
للمجد نامية ، تعنيه أمغار

هذا البيت ردىه لثبوت بعض ألفاظه من بعض .. » .

وإذا كان البيت سداسى التفاعيل أمكن تقسيمه إلى ثلاثة أجزاء ، مثل قول ديك الجن من بحر الكامل :

حر الإهاب وسيمه ، بر الايا  
بكريمه ، مخض النصاب صميمه

وقد قفى فيه كلمتين من كل جزء : الإهاب مع الاياب والنصاب ، ووسيمه مع كريمه وصميمه .

فإذا كان البيت ثمانى التفاعيل أمكن تقسيمه إلى أربعة أجزاء ، كقول المنثني من بحر البسيط :

(٦٧) الحمدة ٢ : ٢٨ .

(٦٨) الصنائع ٣٧٨ .

فنحن في جَدَلٍ ، والروم في وَجَلٍ ، والبَر في شُغَلٍ ، والبحر في خَجَلٍ  
وأعد من الترصيع ماسماه ابن أبي الإصبع التجزئة والتسجيع ، وأراد به تجزئة الشاعر  
البيت وتقفية كل جزء منه بقافية مماثلة لقافية البيت ، كقول الشاعر :

هنديةٌ لحظائِها ، خَطَّيةٌ خَطَّرائِها ، داريةٌ نَحْائِها

ومن الترصيع أيضاً ماسماه الأزواج والموازنة كقول أبي تمام :

وكانا جميعاً شريكى عِنائِ رَضِيعِ لِيانٍ ، خَلِيلِ صَفاءِ

والتسميط كقول مروان بن أبي حفصة :

هم القوم : إن قالوا أصابوا ، وإن دُعوا أجابوا ، وإن أعطوا أطابوا ، وأجزلوا

وماسماه أبو هلال التطريز وابن أبي الإصبع التوسيع كقول أحمد بن أبي طاهر :

إذا أبو قاسم جادت لنا يَدُه لم يُحمَدِ الأجوداني : البحرُ والمطرُ

وإن أضاعت لنا أنوار غُرَّتَه تضاعل الأَنُوران : الشمس والقمر

وإن مضى رأيُه أو حَدَّ عزمتَه تأخر الماضيان : السيف والقدِر

من لم يكن حذراً من حَدِّ صولتِه لم يَدِرِ ما المُرَّصجان : الخوفُ والحلر

وماسماه ابن أبي الإصبع التشطير ، وأراد به تجزئة كل شطر إلى جزئين وتقفية كل منهما

بقافية واحدة ، كقول أبي تمام :

تدبير محتصم ، باقه منتقم لله مرتقب ، في الله مرتقب

### القافية المشتاة

أريد بهذا العنوان أن يبنى الشاعر قصيدته على قافيتين ، يلتزم أولاهما في آخر الأقطار  
الأولى ، والأخرى في آخر الأبيات ، وقد أتى السيد شفيق الكلى بهذا النوع من الأشعار ،  
وصرح أن أهل البديع يسمونه « التشريع » غير أنني وجدت الاسم مطلقاً على أنواع أخرى  
فعدلت عنه خشية الالتباس. ومثاله قول ابن سبيل :

يامن لقلب طارَ عنه اليقينُ من يوم قَفَنَ الضَّعَّائِنَ زَهازيمُ

وَدُ كَررتَ مترلهم علينا قطلين أيام عتدى بين شداد ومقيم

وقال الكلى عن شعر البلدو الذين لاقاهم وأخذ عنهم : « وقد لفت نظري أن القافيتين

اللتين تبنى عليهما القصيدة تكونان من حرف واحد (أى من المتواتر) وقد قت بإحصائية ،

فتبين لى أن غالبية القصائد المتوفرة لدى تنحو هذا المنحى ، إذ تكون قافية الصدر وقافية العجز مبنية على حرف واحد إلا أنها تختلفان فى الحركة ، فتكون الأولى مكسورة والثانية مرفوعة أو منصوبة أو بالعكس أو أن يسبق إحداها ألف والثانى واو أو ياء أو بالعكس .. يقول محمد العبد الله القاضى :

بأمرٍ لقلبي كُلِّ ما التَّمَّ الأشْفاقُ      من عامرِ الأولِ بُهْ دواكيكِ وخَفُوقِ  
كُنَّ مع الدَّلَالِ يَجْلِبُ بالأسواقِ      وعامين عند مَعزَلِ الوسطِ ماسوقِ «

### التشريع

التشريع أن يبنى الشاعر البيت على قافيتين : إذا اقتصر على إحداها كان البيت من أحد الأوزان ، وإن أتمه إلى القافية الأخرى كان من وزن آخر . وتكون القافيتان متماثلتين أحياناً ، ومختلفتين أحياناً . ومثاله قول صفي الدين الحلبي :

جَنَّ الظَّلَامُ فُلْدٌ بِداً متبسِّمًا      لاح الهدى ، ونجَّاتِ الظُّلَماءِ  
وهَدَّتْ مُعِيًّا ظِلًّا فى ليلِ الجفا      لما هدى ، وامتدَّتِ الآثاءِ  
رَشَاءً غداً من سكرِ خمرة ريقه      متأوداً ، فكأنها صهباءِ

يمكن أن تقرأ الأبيات تامة ، فيكون وزنها من الكامل التام ، ورويا الهجزة ، وأن يوقف عند كلمة الهدى ومقابلها فى بقية الأبيات ، فيكون وزنها من الكامل المجزوء ، ورويا الدال ، وأثر ابن أبى الإصبع أن يسمى التشريع التوهم .

### التسييف

التسييف أن يعبد الشاعر لفظ القافية فى أول البيت الذى يليها ، مثل قول ليل الأخيلى فى مدح الحجاج بن يوسف الثقفى :

إذا نزل الحجاج أرضاً مريضة      تتبع أقصى دائها فشفاها  
شفاها من الداء العضال الذى بها      غلامٌ إذا هزَّ القناة سقاها  
سقاها فرواها بشربر سجاله      دماء رجالٍ يحلبون صراها  
وأثر ابن أبى الإصبع أن يسمى التسييف تشابه الأطراف .



### الروضة

الروضة أن يبدأ الشاعر كل بيت من قصيدته بحرف رويها ، فيكون الروي بذلك أول حرف وآخره في كل بيت ، مثل قول صفي الدين الحلّي في نائيته :

تاب الزمان من الذنوب فواتٍ واغنم لليل العيش قبل فواتٍ  
تم السرور بنا ، فقم يا صاحبي نستدرك الماضي بنهب الآتي  
تاقت إلى شرب المدام نفوسنا لاتذهبن بطلالة الأوقات

وأقدم من نعرف ممن سلك هذا المسلك أبو بكر محمد بن الحسن بن دريد (المتوفى ٣٢٤) ثم أبو زيد عبد الرحمن بن محمد يخلفتن الأندلسي (المتوفى في ٦٣٧) ثم مجد الدين أبو عبد الله محمد بن أبي بكر البغدادي (المتوفى في ٦٦٢) ثم صفي الدين عبد العزيز بن سرايا الطائي الحلّي (المتوفى في ٧٥٠) فقد ألف الأول المربعات والثاني العشریات ، والثالث الوتریات ، والرابع الأترقيات ، التزموا أن يكون روي كل واحدة من قصائدهم أحد حروف الهجاء على ترتيبها المعروف ، وأن يبدأ كل بيت في القصيدة بحرف الروي<sup>(٦٩)</sup> .

(٦٩) جواد حلوش : شعر صفي الدين الحلّي ١١٩ - ١٢٣ . د . مصطفى كامل الشبي : المويث ٢٨ .

### ٣ - القصيدة ذات القافية المتنوعة

ثبت سلطان القافية الواحدة ، وامتد طوال القرون الأولى التي بقيت فيها العروبة خالصة أو تكاد ، والاستعراب يجاهد ليكون عروبة قحة ، والعربية رطبة على الألسنة . فإن سمعنا قليلاً من الشكوى بين آن وآخر لم نجد لها صادرة عن تمرد أو ثورة على هذا السلطان ؛ وإنما عن إدلال من الشاعر باقتداره ، وفخر بترثته قوافيه من الشوائب .

ثم يجد الشعر في المجتمع العباسي مجتمعاً غريباً عليه كل الغرابة ، مجتمعاً انقطعت جميع صلاته بالبادية أو كادت ، وعاش في مدن كبيرة تعتمد على مايرد إليها مما حولها ، وبلغ من الترف أقصاه ، وتألف أهله من أجناس شتى ، يتفاوت استخدامها للعربية تفاوتاً عظيماً . وإذا كانت هذه صفة المجتمع في بغداد وأمثاله في المشرق العربي - فقد كانت صفة المجتمع في المغرب والأندلس خاصة أكثر غرابة على هذا الشعر .

ولذلك أخذ سلطان القصيدة ذات القافية الواحدة في التزلزل ، وشرعت بعض الأشكال الشعرية التي تحففت من هذا السلطان ، وابتكرت أنظمة جديدة من القوافي ، شرعت في الظهور والانتشار ؛ تلبية لحاجات المجتمعات الجديدة ، واتساقاً مع الموسيقى التي راجت فيها . ولكن هذه الأشكال الشعرية لم تقض على القصيدة ، التي غالبت الأحقاب ، واحتفظت بالكثير من سلطانها ومظاهره إلى عصرنا الحديث . فبعث فيها الكلاسيكيون الجدد حياة جديدة ، جعلت الراصدين يظنونها مريحة عصرها الزاهر ، مستردة سلطانها الذي انفردت به .

ولكن ذلك لم يبق طويلاً ؛ فقد تغير المجتمع الحديث ، واشتد اتصاله بالثقافات غير العربية ، وأطلع على أجناس من الشعر لم يعرفها الأدب العربي مطلقاً ، وعلى ألوان كانت مجهولة من الشعر الغنائي الذي لم يعرف العرب غيره ، وظهرت المذاهب الفنية المختلفة التي أحست أن نظام القصيدة ذات القافية الواحدة لا يحقق ماتروني إليه ، بل يقف عقبة أمامها ، فهاجمته هجوماً عنيفاً توسط بعض أصحابه ودعوا إلى الشعر المقطعي ذى القوافي المتعددة ، وعنف بعضهم الآخر ودعا إلى اطراح القافية بكل أشكالها . وعند هذه المعركة الأخيرة أقف قليلاً لأرصد مدار بين خصوم القافية وأنصارها ، وإن كان ذلك وقع متأخراً في الزمن عن بعض الأشكال الشعرية التي أعالجها بعد . أقل ذلك لأجمع هذه الأشكال معاً فلا أفرق بين بعضها لقدمه وبعضها الآخر لحدائته .

### خصوم القافية

إذا كان التعريف القديم للشعر يعتمد على الوزن والقافية ، فإن القافية سبقت الوزن في العثور على من يخصمها ، ولقيت منهم أضعاف مالتى الوزن ، وقد اتسع هؤلاء الخصوم ، ونظروا إلى القافية من كل جانب . وجعلوها أسماً ما أخذوه على الشعر العربي .

فالقافية هي الحائل الوحيد الذى حال بين الشعراء العرب والأجناس الشعرية غير القافية من قصص وتمثيل . و«ليس بين الشعر العربى وبين النفرع والنعاء إلا هذا الحائل . فإذا اتسعت القوافى لشقى المعانى والمقاصد ، وانفرج مجال القول - برزغت المواهب الشعرية على اختلافها ورأينا بيتنا شعراء الرواية ، وشعراء الوصف ، وشعراء التمثيل» (٧٠) .

والسبب في ذلك أن اللغة مها غنيت بالمرادفات لاستطيع أن تقدم للشاعر مئآت الكلمات على روى واحد وخصوصاً بعد أن قيد الشاعر بالأبعاد الكلمة الواحدة إلا على مسافات بعيدة (٧١) .

وعلى هذا النحو حالت القافية بين الشاعر وابتكار أجناس شعرية أخرى ، وبينه والإطالة ؛ فقد شغله عن الاسترسال في معانيه بالتفتيش عنها ، ووقفت به عند حد معين . فغنى اللغة العربية بالألفاظ التى تصلح أن تكون قوافى له حدود ، ولا يلبث الشاعر - وإن اختار قافية سهلة - أن يضطر لصنع البيت ليلائم القافية ، قبل أن يصل إلى ثمانين بيتاً ، وأن يستخدم في القافية الألفاظ النائية والنادرة (٧٢) :

قال خليل مطران ، وهو من أوائل الرابطين بين القافية وقصر القصيدة العربية (٧٣) :  
«تعلّمون أن الشعر العربى إلى هذا اليوم لم تنظم فيه القصائد المطولات في الموضوع الواحد ، وذلك لأن التزام القافية الواحدة كان ولم يزل حائلاً دون كل محاولة من هذا القبيل وقد أردت بمجهود نهائى ختامى أبذه أن أثبت إلى أى حد تهادى قدرة الناظم في قصيدة مطولة ذات غرض واحد يلتزم بها رويّاً واحداً ، حتى إذا بلغت ذلك الحد بتجريح

(٧٠) ديوان المازنى ١ : م ، ن

(٧١) أحمد أمين : فيض الحظائر ٢ : ٢٤٤ .

(٧٢) موسيقى الشعر ٢٧٩ . الترجمة الأولى ١٤٨ - ١٥٠ .

(٧٣) خليل مطران : ديوان الحليل ٣ : ٤٨ - ٤٩ .

يبت عندئذ لإخوانى من الناطقين بالضاد ضرورة نهج مناهج آخر لجسارة الأمم الغربية فيما انتهى إليه رقبها شعراً وبياناً.. إن الأسلوب الحديث لم يتخذ لعجز عن النظم بالقافية الواحدة ، بل لرغبة في نوع آخر من النظم يفتح في وجه والجه أقصى الآفاق ، ويسير له أسباب الوصول إلى أسمى الأغراض .

وينظر الدكتور محمد النوبهي<sup>(٧٤)</sup> إلى القافية من خلال عصره الحاضر ، فيرى أن الشكل الشعري القديم يحتاج إلى أن يُحطَّم ويعاد صوغه من جديد . فطول العهد به أبلاء ، وأفقده ما كان له من حيوية ومطاوعة ، لما يكاد أحد شعرائنا المحدثين يختار بجرأ معيناً وقافية معينة ؛ لينظم عليها - حتى تقوم وراءه عشرات القصائد المشهورة التي اتخذت البحر والقافية عينها ، فتلقى عليه ظله الكثيف ، وتدفعه إلى ترديد الأنغام القديمة ، وتكرار القوالب الماثورة ، والتعبيرات المحفوظة وتوقعه عن الانطلاق بروحه الشعرية في ميادين جديدة أو طرق جديدة للتعبير عن العواطف الإنسانية ، فالشكل القديم لم يعد صالحاً لأداء المعاني الجديدة ، والصور الجديدة منها بلغت عبقرية الشاعر الحديث .

ويعلن أن إباحات القافية التي استباحها الشعراء القدامى كانت كثيرة متنوعة ، من إقواء وإبطاء وإكفاء .. إلخ ؛ مما يدلنا على أنها كانت تنوعات تخفف حدة الجرس ، ولاتنفر منها الأذن العربية الصريحة ، فلما وضع علم العروض والقافية عدت هذه الإباحات عيوباً قبيحة ، وصارت الأذان مستعيدة للنغم التام الانضباط والرتابة .

ويقول أن الأشكال المستحدثة من تخميس وتوشيح أحدثت شيئاً من التنوع له طرافته ومبهجته في الشكل القديم ، ولكنها في الحقيقة كانت زيادة في التقييد ولم تكن إقلالاً منه ؛ فإنها انتهت إلى طريق مسدود ، ولم تفد الجهرى العام للشعر العربي .

واحتج أصحاب هذا الرأي بكثرة القصائد الطوال المختارة في أشعار الغربيين المرسلة ، وقالوا : لولا أن ترك القافية أعطى هؤلاء الأوربيين قسطاً عظيماً من الحرية ما تسنى لهم ما بلغوه من الإبداع في مطلولاتهم<sup>(٧٥)</sup> .

وشن خصوم القافية هجومهم الأكبر على القضايا الشكلية التي تسمى إليها القافية في عرفهم : فبنكر جميل صدق الزهاوي على القافية أن تكون من دعائم الشعر ؛ وإنما هي عضو أثرى قد زال معظمه ، وسوف يزول ما بقي منه في جسد الشعر . وقد أخطأ الذين حسبوا القافية

(٧٤) قضية الشعر الجديد ٩٣ - ٩٤ ، ١٠٣ .

(٧٥) المرشد ٢٥ .

من الشعر ، وما الشعر إلا قائم بالمعنى والموسيقى التي يتضمنها الوزن ، أما القافية فلا يجيبها إليهم إلا التقليد والعادة ، فإذا أهملناها ، وألفت الأسماع الشعر المرسل ، انصرفت القرائع إلى المعاني ، فنشط الشعر من عقاله ، وتقدم تقدم غيره من الفنون الجميلة<sup>(٧٦)</sup> .

وإذا كان من الخصوم جماعة لا يتفقون مع الزهاوى في إخراج القافية من موسيقى الشعر - فإنهم يعدونها ترفاً حافلاً بالفنائه والتزويق والجمالية ، وتبديداً للطاقة الفكرية في شكليات لا نفع لها ، في وقت يجب أن يترع فيه الشاعر إلى البناء والإسهام في موضوعات العصر ، فما يكاد الشاعر يقع في مآزق القافية الموحدة ، ويتلصقاً عند البيت الواحد ، حتى يعتريه إحساس بأنه لا يعبر ، وإنما يكتب شيئاً مترفاً تتحكم فيه هذه الملكة الجميلة المستبدة التي تقف في آخر البيت ، وتصر على أن تكون أبرز ما فيه<sup>(٧٧)</sup> .

ويعترف أكثر الخصوم بموسيقية القافية ، ولكن بعضهم يرى أن موسيقاها عالية الرنين ، بل تبلغ من العلو مبلغاً يفسد إيقاع الوزن<sup>(٧٨)</sup> أو ينفر أذواقنا الحديثة التي صارت أميل إلى إيقاع أخف وقمماً على الأذن ، وموسيقية أخنى أثرًا وأقل بروزاً وحدة<sup>(٧٩)</sup> .

ثم يجمعون على أنها موسيقى رتيبة ، تتوالى فيها النغمة الواحدة إلى أن تبتث الملل في المستمع ، فنصرفه عن الاهتمام بها بلغت من الخلاوة ، ويزيد من حدة هذه الرتابة التنظيم الهندسي المسرف في الدقة الذي أخضعت له القصيدة .

ولا يقتصر أثر القافية على الموسيقى ، بل يمتدّها إلى التعبير أيضاً : فهي محتاج إلى ذخيرة لغوية واسعة ، وقدرة على التصرف في نحو اللغة وأساليبها ، مع صغر ذخيرة الشعراء المعاصرين ، وجمود تركيب الجمل<sup>(٨٠)</sup> .

وقد أدى هذا إلى أن منعت القافية التعبير الصحيح الذي يقتضى حرية في صياغته لا يتيحها نظام القوافي<sup>(٨١)</sup> .

وإذا ما طالت القصيدة بين يدي الشاعر أخذ يفقد حرية اختياره وقدرته شيئاً فشيئاً إلى أن يقع في قبضة الإكراه المستبدة . فيضطر إلى استخدام الألفاظ النائية ، والنادرة ، والقلقة ،

(٧٦) النقد الأدبي الحديث في العراق ٢٢٤ .

(٧٧) قضايا الشعر المعاصر ٤١ .

(٧٨) حركات التجديد في موسيقى الشعر ١٧ .

(٧٩) قضية الشعر الجديد ٩٩ .

(٨٠) المرشد ٢٦ .

(٨١) المرشد ٧ . قضايا الشعر المعاصر ٤٦ .

والتكلفة ، وإلى إخضاع ألفاظه وعبارته لألوان من التغيير والتبديل ، فيغير حقيقة اللفظ ، فيجعل من الوشاح ، وشحناً : كقول الراجز<sup>(٨٣)</sup> :

وأنت - يا بني - فاعلم أني  
أحب منك معقد الوشحن

ويغير ترتيب الكلام مما يؤدي إلى غموضه ، كقول ذى الرمة<sup>(٨٤)</sup> :

كأن أصواتاً من إيغالن بنا أواخر المنس أصواتُ الغراريج

يريد كأن أصوات أواخر المنس أصوات الغراريج من إيغالن . ويغير على قواعد النحو كقول عبيد الله بن قيس الرقيات<sup>(٨٥)</sup> :

تبكيكم أسماءُ معولةً وتقول ليلى : وارزيتني

كان ينبغي أن يقول : وارزيتاه ، كما تقول : واحاه ، وأحياه .

ولم ينس خصوم القافية أن يهاجموا أثرها السيئ في المضمون الشعري . كما رأينا في قول نازك الملائكة السابق . فقد أرغمت الشاعر على اختيار القافية التي لا تنسق هي والمعنى الذي يريده . قال ابن طباطبا<sup>(٨٥)</sup> : « من الأبيات التي قصر فيها أصحابها عن الغايات التي أجروا إليها ، ولم يسدوا الخلل الواقع فيها معنى ولا لفظاً قول النابغة الذبياني :

ماضى الجنان ، أخى صبر ، إذا نزلت حربٌ يوائل فيها كل تنبالٍ  
التنبال : القصير . فإن كان أراد ذلك فكيف صار القصير أولى بطلب الموئل من الطويل . وإن

جعل التنبال الجبان ، فهو أعيب لأن الجبان خائف وجل اشتدت الحرب أم سكنت .  
وأرغمته على تجاهل الحقيقة ، كقول الشاعر<sup>(٨٦)</sup> :

شتان ما يومي على كورها ويوم حيانو أخى جابر

وكان حيان أشهر وأعلى ذكراً من جابر ، بل أرغمته أحياناً على الخروج عليها . قيل : إن الكيت أنشد نصيباً :

إذا ما المهجارسُ غنيتها يُجاوئن بالقلوات الويارا

فقال له نصيب : القلوات لا تسكنها الويار . فلما بلغ قوله :

(٨٢) تليق القرائ ٦٣ .

(٨٣) الموشع ١٨٥ .

(٨٤) الموشع ١٨٧ .

(٨٥) الموشع ٤٣ .

(٨٦) الموشع ٨٨ .

كَأَنَّ الْفُطَامَطَ مِنْ غَلِيهَا أَرَاخِيزَ أَسْلَمَ تَهْجُو غُفَارًا

فَقَالَ لَهُ نَصِيبٌ : مَا هَجَتْ أَسْلَمَ غُفَاراً قَطُّ (٨٧) .

ووقفت القافية عقبه كأداء أمام تدفق الانفعال ، وانسياق الفكر ، وتخليق الخيال ، فكانت اللاتفة الحمراء التي تصرخ بالشاعر (قف) حين يكون في ذروة اندفاعه وانسيابه ، فتقطع أنفاسه ، وتسكب الثلج على وقوده المشتعل ، وتضطره إلى بدء الشوط من جديد . والبدء من جديد معناه الدخول - بعد الصدمة - في مرحلة اليقظة . ويتكرر الصدمات تصبح أبيات القصيدة عوالم نائية ، وطوابق مستقلة في بناية شاهقة . هذه الطريقة في عمارة القصيدة جعلتها قصيدة بيت واحد (٨٨) .

وقد أثرت وحدة البيت تأثيراً سيئاً في القصيدة القديمة ؛ إذ جعلت منها مجموعة أبيات ، أي مجموعة وحدات مستقلة متكررة لا يربط بينها نظام داخلي ؛ إنما تربط بينها القافية والوزن ، على حين تقف القصيدة الحديثة - المتحررة من النظام القديم - وحدة متماسكة حية متنوعة ، لو قدم أو أخر في ترتيب أبياتها اختلت وفقدت جزءاً كبيراً من تأثيرها (٨٩) .

كذلك فرضت على الشاعر نوعاً من الصياغة المحككة ، طبع الشعر العربي - منذ أقدم عهوده - بطابع الصنعة ، واستتبع قوالب شعرية لا تحصى ، من عبارات رومسية مثل (خليلي) و (دع ذا) إلى صور محددة من البناء النحوي للجملة ، كابتداء البيت بكأن مع مجيء الخبر في نهايته . ولاشك أن بناء البيت قد أرفه الاستعداد الطبيعي في اللغة للافتتان في التراكيب : من تقديم وتأخير وحذف وذكر . إلخ . ولكن الشاعر لم يستطع - في عالم ضيق كهالم البيت - أن يجد مجالاً واسعاً حتى لهذا الافتتان البلاغي الذي استنفدت صورته في وقت قصير . وإن المرء ليدهش حين يجد - حتى في الشعر الجاهلي نفسه - كثيراً من التكرار لأساليب معينة ، بل لأشطر كاملة . وقد بقى الشاعر العربي يدور في هذا النطاق الضيق قروناً طويلة ، واضطر إلى أن يحذف كثيراً من معانيه ، ويعول القصيدة إلى معان جزئية تنفرد إلى الوحدة ، وتتمم بالوضوح المسرف الذي يتطلبه اكتماء البيت بنفسه (٩٠) .

(٨٧) الموشح ١٩٣ .

(٨٨) نزار قباني : الشعر تنبيل أنضر ٣٧ - ٣٨ . النقد الأدبي الحديث في العراق ١٨٥ - ١٨٦ . حركات التجديد في

الموسيقى ١٧ .

(٨٩) أحوال مؤتمر روما ١٧٧ - ١٧٨ . النقد الأدبي الحديث في العراق ١٨٧ .

(٩٠) الدكتور شكرى عياد : موسيقى الشعر ١٠٧ .

ونحن نعلم : إن القافية شبيهة بالسجع ، ويجب التخلص منها ؛ كما نتخلصنا منه ؛ فإن ذلك يرفع عن الشعر كل قيد يرسف فيه ، ويحول بينه وبين الانطلاق في عوالم لم يعرفها قبلاً .

### أنصار القافية

لم تفقد القافية جميع أنصارها ، حتى القافية الموحدة مازالت تحتفظ بالمعجبين بها ، المدافعين عنها الذين يرون أنها أنسب الأشكال الفنية للشعر العربي . وإذا كان من القدماء من غلافد القافية الفاصل بين الشعر والنثر ، كابن كيسان الذي قال (٩١) : « القوافي هي التي فصلت بين الكلام والشعر ، لأنه قد يقع الوزن .. في الكلام ، ولا يسمى شعراً حتى يقف » ، فمن المحدثين من يضاهيه ، مثل المستشرق مارتينو مورينو (٩٢) الذي أعلن أن القافية فتح من (فتوحات) الشعر .

ويعتمد أنصار القافية في دفاعهم عنها أكثر ما يعتمدون على موسيقيتها ، فالقافية واجبة للشعر الحقيقي عندهم ، ليكون فيه حسن إيقاع وتطريب ، ولتحتاج الأسماع إليه ؛ كما يقول توفيق السمعاني (٩٣) ، أو كما يقول العقاد في شيخوخته (٩٤) : « لا يزال اختلاف القافية بين البيت والبيت يقبض سمعي عن الاسترسال في متعة السماع ، ويفقدني لذة القراءة الشعرية .. والظاهر أن سليقة الشعر العربي تنفر من إلغاء القافية كل الإلغاء حتى في الأبيات التي تحررت منها بعض التحرر .. فانتظام القافية متعة تخف إليها الآذان . وانقطاع القافية بين بيت وبيت شذوذ يجحد بالسمع عن طريقه الذي اطرده عليه .. إنما المتوسط بين المتعة والإيذاء هو ملاحظة القافية في مقطوعة بعد مقطوعة ، تتألف من جملة أبيات على استواء في الوزن والعدد ، أو هو ملاحظة الأزواج والتسميط وما إليها من التفات التي تنطليها الآذان في مواقعها ، ولو بعد فجوة وانقطاع ، فالآذان تمل النغمة الواحدة حين تتكرر عليها عشرات المرات في قصيدة واحدة . فإذا تجددت القافية على نمط منسوق ذهب بالملل من التكرار ، ونشطت بالسمع إلى الإصغاء الطويل ، ولو تمدد عدد الأبيات إلى المئات والألوف » .

(٩١) تلقيب القوافي ٦٠ .

(٩٢) أمال مؤتمر روما ١٩٨٠ .

(٩٣) النقد الأدبي الحديث في العراق ٢٢٨ .

(٩٤) يسألونك ٨٨ - ٩٠ .



ويمكن القول : إن العقاد في رأيه هذا يمثل غالبية المحدثين من أنصار القافية الذين صاروا يؤثرون القافية المتنوعة على الموحدة ، بل يمثل جماعة من خصوم القافية لاتحادى إلى الإلغاء التام .

ويعمل الدكتور شكرى عياد<sup>(٩٥)</sup> هذا الميل الواضح إلى تنوع القافية في القصيدة بأن القافية هي مفتاح اللحن في القصيدة ، وأن تأثير اللحن في المستمع يرجع إلى شعوره بالشوق إلى عودة هذا المفتاح بعد تجاوزه إياه ، فإذا ما استخدم الشاعر أكثر من مفتاح واحد ضاعف هذا الشوق .

ويرصد الدكتور شكرى عياد<sup>(٩٦)</sup> القافية المتنوعة في شعر المقطعات ، فراها شديدة المناسبة ؛ لأن أغلب شعر رومنسى معروف بتدقيقه الذى لم يعد يسهل إمساكه في حدود البيت ، وقلقه الذى يدفعه إلى التغيير المستمر ، وشوقه المهيم ؛ كل هذا يجعل القافية تقوم فيه بوظيفة بنائية لا تقل خطراً عن الوظيفة التى تقوم بها في القصيدة ذات القافية الواحدة . بل ذهب إلى أبعد من ذلك<sup>(٩٧)</sup> ، فأعلن أن الشعر الحر يستطيع أن يستغنى عن القافية حقاً ولكنها على الرغم من ذلك تستخدم - عندما ترد فيه - لقيمتين : قيمة إيقاعية ، وأخرى لحنية ؛ فالقيمة الإيقاعية تيسر للشعر الحرو وسيلة ممتازة لإقامة شكل مناسك يرى من التدفق الذى يهدده بالانحياض ، والقيمة اللحنية تتدخل في بناء القصيدة ونسيجها ، وتساعد على إعطائها جوها الانفعالى الخاص .

ولذلك لا يخلو الشعر الغربى خطراً تاماً من القافية ، بل يغلب على شعر لغات كالفرنسية ، ويقل في شعر لغات أخرى كالإنجليزية . ويُلْقَى بين الشعراء والنقاد من يدافع عنه مثل : نيتشه وشوبنور وبرشت وتورل ورتشاردز وغيرهم ؛ فالقافية عند شوبنور تشارك الوزن في استرعاء الانتباه ، وإثارة الخيال .

ويرد الدكتور عبد الله الطيب<sup>(٩٨)</sup> على القول بأن القافية أدت إلى قصر القصيدة - بأنها حجة ضعيفة ، لأن اللغة العربية واسعة جداً ، وتساعد بنيتها على كثرة القوافي ؛ إذ فيها أكثر من ستين ألف أصل ثلاثى ورباعى ، كل منها له نظائر عدة تنتهى بمثل الحرف الذى ينتهى

(٩٥) موسيقى الشعر ١١٤ .

(٩٦) موسيقى الشعر ١١٥ .

(٩٧) موسيقى الشعر ١١٦ - ١١٩ . قضايا الشعر المعاصر ١٦٣ .

(٩٨) المرشد ٧ .

به ، نحو ضرب ، كتب ، طرب ، سلب .. إلخ . ثم إن من هذه الأصول نحو عشرين ألف أصل ذى مشتقات تنتهى بالحروف التى تنتهى به أصولها فى الغالب ، نحو كاتب وكتب وكتب وكاتب إلخ .

كل هذا يجعل الكلمات المتشابهة الأواخر كثيرة جداً فى المعجم العربى ؛ مما يجعل أمر السجع والقافية سهلاً للغاية .

أضف إلى ذلك إمكان تكرار الكلمة الواحدة أكثر من مرة بعد سبعة أبيات ، وتكون القصيدة فى المتوسط من ثلاثين أو أربعين بيتاً ، وما أحسب هذا العدد من الكلمات المنتهية بحرف معين مما يرهق إنساناً يتصدى لنظم الشعر .

وعلى الرغم من ذلك يضم الشعر الحديث قصيدة من روائعه . فى رأى صاحب هذا (٩٩) القول - بلغت قريباً من سبعائة بيت سوى على قافية واحدة ، وهى لرجل لم يشتهر بالشعر ، هو المغفور له عبد العزيز فهمى (باشا) وقد بدأها بقوله :

يا حادى العمر : أبعدت المدى ، ففى تلقى عصاك ، وتعفى من الكبدي ؟

ولاجدال فى أن طول القصيدة على هذا النحو أمر شاذ ونادر ، ولكنه دليل إمكان ، وآية قدرة ، يظهر معها عجز العاجزين .

ويضم الشعر الحديث قصيدة « من وحى الإسكندرية » لعادل الغضبان التى بلغت مائتى بيت على روى واحد ، ولم تكرر فيها كلمة واحدة . والشعر القديم يقدم براهين أخرى من الشعراء الذين نظموا قصائدهم الطوال على قوافٍ تقل كلماتها فى اللغة كابن الرومى الذى نظم إحدى مراثيه على روى الجيم ، فبلغ بها نحو تسعين بيتاً .

والنتيجة الطبيعية لهذا : « أن رأى أصحاب الجديده فى هدم كيان الوزن الشعرى وإلغاء القافية تمكين الشعر من ولوج باب التمثيل والملحمة والديالوج - كلام ليس له أساس صحيح ؛ لأن الشعر العربى بصورته الحالية وعلى النحو الذى قال به الشعراء فى القديم والحديث - صالح لولج هذه الأبواب ، بل إنه قد ولجها بالفعل » .

ومن أغرب الآراء ما أتى به الدكتور عبد الله الطيب (١٠٠) عنهما قال : إن تغير القافية بعد بيتين أو أكثر أمر عملى لا يقبله الذوق العربى ، ويقطع تسلسل الأفكار ، ويضطر الشاعر إلى أن يحول مجرى خواطره بين حين وآخر تبعاً للقافية المتغيرة .

( ٩٩ ) العوضى الزكيلى : الشعر بين الجمود والتطور ٧٩ ، ٩٤ .

( ١٠٠ ) للرشد ١٢ .

### أشكال القصيدة المتنوعة الثقافية

ذهبت الفروض - كما رأينا - إلى أن الشعر العربي نشأ متنوع القوافي ، فلما ابتكر الشعراء القصيدة ذات القافية الواحدة طغت على بقية الأشكال ، وسلبتها الحياة المتجددة المتطورة . وسواء صدقت هذه الفروض أو لم تصدق - فالحق أن بعض الأشكال الشعرية التي تخالف هذه القصيدة بعض الاختلاف عاشت معها معيشة فيها شيء من الانزواء .

وأقدم هذه الأشكال الحققة المزدوجة ، ولا ينافسها في ذلك غير المسطرة التي روى بعض الراويين نموذجاً واحداً منها عزوه إلى امرئ القيس ، وأنكره سائر العلماء عليه ، وحكموا عليه بالانتحال . ويميل في إلى صحة هذا الإنكار عدم وجود نظائر أخرى لهذه المسطرة طوال القرون الأولى ، على الرغم من عكوف الشعراء على شعر امرئ القيس ، وتقديسهم إياه ، واحتذائه في كثير من مناحيه .

ثم توالى الأشكال في اللغة الفصحى والعامية على مرور الأعوام ، غير أنها جميعاً التزمت نظاماً ما من القوافي ، ولم تتحرر منها على الإطلاق :

ولما كان العصر الحديث وطرأت على المجتمعات العربية عوامل خارجية أهمها الاتصال بالمجتمعات الغربية - أخذت القيم المتعددة في هذه المجتمعات في التطور والتغير ، بل التبدل الكامل في بعض الأحيان ، سواء كانت هذه القيم اجتماعية أو فكرية أو فنية . وكان من القيم المتغيرة والمتبدلة ما اتصل بالقافية . فشرعت فئات من الشعراء تهجر القصيدة الموحدة القافية أو تتحرر من قبضتها الحديدية في بعض الأحيان إلى أن ظهرت جماعة أرادت الانطلاق من إسارها .

ويقف في صدارة هذه الفئات شعراء المهجر ، والديوان ، والرومنسيون ، الذين لم يطرحوا القافية ، وإنما نوعوا فيها بالاعتداد على المقاطع في قصائدهم . ويليهم دعاة الشعر المرسل ، والشعر الحر الذين تخلصوا من كل نظام للقافية ، وأخضعوها لإرادتهم ، إن شاعروا أهملوها كل الإهمال ، وإن شاعروا جاءوا بها ، ووضعوها فيما أعجبهم من أنظمة .

وإذا كان الحديث عن الأشكال الشعرية القديمة يسيراً فإن الحديث عن الأشكال الحديثة عسيرٌ عسيراً شديداً لكثرة هذه الأشكال وتنوعها وتخضعها لإرادة ناظميها التي لا تحدها حدود .

### المزدوجة

يقف فيها بكل شطرين بقافية واحدة قد تخالف قافية الشطرين اللذين قبلها أو بعدهما .  
واختلط الموزعون في أول من ابتدعها ، ففسها الجاحظ إلى بشر بن المعتز ( المتوفى في ٢١٠هـ ) ، ومحمود مصعطي إلى بشار بن برد وأبى العتاهية .

ومن العلماء من يعد كل شطريتا تاماً ، فتكون المزدوجة على هذا الرأي ذات أبيات غير مشطرة . والأغلبية العظمى من المزدوجات من بحر الرجز ، وقليل منها من المتقارب .  
وغلب على موضوعاتها القصص والحكم والأمثال ونسائل العلم ونظم الكتب ، مثل ذات الأمثال لأبى العتاهية ، وريحانة الندمان للشهاب الحقلجى ، وكليمة ودمنة لأبان بن عبد الحميد اللاحق ، وألفية ابن مالك ، ومدحة المعتضد لعبد الله بن المعتز ، لأن تنوع القافية برّ عظيم الإطالة والتقصى قال أبو العتاهية :

حبك مما تبعه القوتُ ما أكثر القوت لمن يموتُ !  
الفقر فيما جاوز الكفايا من اتقى الله رجا وخفا  
هى المقادير فلمنى أو فدرُ إن كنتُ أعطتُ فما أعطى القدرُ

وشلت فئة قليلة من الشعراء ، فنظمت المزدوجات في ذم الشراب صباحاً كابن المعتز ، والصيد كأبى فراس الحمدانى . قال أولها :

لى صاحبٌ قد لامنى وزادا فى تركى الصبوح ثم عادا  
وقال : لا تشرب بالنهار وفى ضياء الفجر والأسحار  
ولكن المحدثين خرجوا بها من نطاقها التعليمى ، واستعملوها فى كل الأغراض :  
فعل ذلك منهم الكلاسيكيون الجدد والرومنسيون ، غير أنهم لم يتسوها فى استعمالها  
اتساعهم فى استعمال الأشكال الأخرى . قال عباس محمود العقاد :

مابالها تطفر كالزوالو ساحرة بالتيه والجمالو  
هيفاء من أوانس الأندلس ذات جبين كالنهار الشمس  
قد أسفرت حالية بالتور فى وجنة ومقلة وثغر

وتوسع بعض العلماء فى اسم المزدوجة ، فأطلقه على القصيدة التى تتحد قافية كل بيت

منها . كما أطلقتها فئة من المتأخرين خطأً على الخمسة .  
واتفق الأدباء القدماء على حرمان المزدوجة من شرف التسمية بالقصيدة .

### المسقط

التسميط أن يقسم الشاعر قصيدته على مقاطع متعددة ، يضم المقطع الأول منها مطلقاً ،  
ووسطاً ، وختاماً ، ثم لا تقسم بقية المقاطع غير الوسط والختام وتتفق قافية الخوازم في المقاطع  
كلها ، وتسمى صمود القصيدة . وتختلف قافية الوسط من مقطع إلى آخر .  
ويضم المطلق بيتاً من شطرين ( يسمى كل واحد منها قسيماً ) أو يضم ثلاثة أقسام أو  
أكثر ، كذلك يتفاوت عدد الأقسام التي يحتوى عليها الوسط ، غير أن العدد يلتزم في المقاطع  
كلها ، أما الختام فلا يضم غير قسم واحد .

وقد أخذ المسقط اسمه من السَّط ، وهو أن تجمع عدة سلوك في ياقوتة أو خزانة ما ، ثم  
تنظم كل سلك منها على حديثه بالثلوث ، ثم تجمع السلوك كلها في زيرجدة أو ما أشبهها .  
وعلى هذا النحو يمكن أن نطلق اسم المسقط على أشكال لا تحصى من الشعر ، وعلى كثير  
من الأشكال ذوات الأسماء الخاصة التي أخذت عنها بعد . ولم يشترط أحد أن يكون المسقط  
من بحر معين ، إلا أن أكثر نماذجها من نوعين من الرجز ، هما المشطور والنهوك .  
وأمثل له بما ينسب إلى امرئ القيس :

المطلع { توهمتُ من هند معالمَ أطلالو  
عفاهنَّ طولُ الدهرِ في الزمن الحثالي

مربعٌ من هند	خلت ومصابفُ	} الوسط
يصبح ببقاها	صدى وعواصف	
وغيرها هوجُ	الرياح العواصف	
وكلُّ ميفٍ	ثم آخر رادف	

الختام [ بأسحم من نوء السَّكَّين هَعَالو

### الموشحة

التوشيح قريب من التسميط كل القرب ، بل هو قسم منه ، فالوشاح يقسم موشحه على مقاطع يسمى كل واحد منها دوراً أو سمطاً . ويضم كل سمط عدة أجزاء ، كما يلي :

١ - المطلع : إذا ما افتتح الموشح به سمياً تاماً ، ويجوز أن يتجرد الموشح من المطلع فيسمى أقرع . ويضم المطلع عدة أجزاء ، يسمى كل واحد منها غصناً . ويتفاوت عدد الأغصان ، ولكن الشائع فيها أن تكون أربعة أو ثلاثة . وتختلف قوافي الأغصان كلها أو يتفق بعضها أو تتفق كلها ، فلا شروط عليها . وأمثلة له بقول لسان الدين :

جاءك الغيث إذا الغيث همى      يازمان الوصل بالأندلس  
لم يكن وصلك إلا حليماً      في الكرى . أو خلسة المختلس

٢ - البيت : القسم الذي يلي المطلع في الموشح التام ، ويفتح به الموشح الأقرع . ويضم عدداً متفاوتاً من الأغصان المتفقة القافية أو المتنوعة . ويلتزم الوشاح عدد هذه الأغصان ووزنها في كل سموطه ، ويحسن أن يغير قوافيها . وأمثلة له بقول ابن الخطيب في موشحه السابق :

إذ يقود الدهر أشنات المني      تنقل الخطو على ما يرسم  
زمرّاً بين فرادى وثني      مثلاً يدعو الوفود الموسم  
والحيا قد جلى الروض منا      فشغور الزهر منه تبسم

وقال في بيت السمط (الثاني) من الموشح نفسه :

في ليلو كمت سر الهوى      بالدجى لولا شمس القر  
مال ليجم الكأس فيها وهوى      مستقيم السير سعد الأثر  
وطل ما فيه من عيب سوى      أنه مرّ كلمح البصر

٣ - القفل : القسم الذي يقابل المطلع ، ويتفق معه في عدد الأغصان ووزنها وقافيتها ، غير أن بعض الوشاحين خرج على هذا الاتفاق ، فخالف بين القوافي أو بين القوافي وعدد الأغصان كذلك ، وكرر بعضهم غصناً أو أكثر في المطلع والقفل وأمثلة له من الموشح الذي اخترته بقوله :

وورى النعمان عن ماء السما      كيف يروى مالك عن أنس  
فكساه الحسن ثوباً معلماً      يزدهى منه بأهبي ملبس

٤ - الخرجة : هي القفل الأخير ، ويشترط فيها ما يشترط فيه ، ووقع فيها من خلاف ما وقع فيه . واستحب الوشاحون فيها أن تكون عامية اللهجة ، أو غير عربية اللغة مشتملة على اسم الممدوح ، أو حوار بين المتحابين ، أو شيء من الجون ، أو كما يقول ابن سناء الملك : « الشرط فيها أن تكون حجاجية من قبل السخف ، قزمانية من قبل اللحن ، حارة محرقة ، حادة منضجة ، من ألفاظ العامة ، ولغات الخاصة .. غزلة هزازة ، سحارة خلابة ، بينها وبين الصباية قرابة » . ولا تكشف خرجة موشع ابن الخطيب عن هذه الشروط ، إذ اكتفى بأن قال :

حين لد الأنس شيئاً أو كما هجم الصبح هجوم الحرس  
غارث الشهبُ بنا أو ربما أثرت فينا عيون النرجس  
ولا قيود على عدد السموط ، وإن كان كثير من الموشحات يتألف من خمسة سموط .  
وايتكرصني الدين الحلي ماسماه « الموشح المصحح » لأنه التزم فيه قافية النصين الثاني والرابع من الأبيات ، إضافة إلى قافية الأفعال . قال :

عزمت يامتلئ على السفر واطولَ خوفي عليك واحذري  
يُؤسنى من لقاءك قولهم بأنه لارجوع للقمير  
تمهل ، مَضَى جفائك  
تحمّل ، ذبْتُ في هواك  
يامن حكي الظبي في تلفته وفاقه بالدلال والحفر  
أتلقتي بالصدود معتدياً فدلّ عزى ، وعز مصطبري  
تدلل ، مهجتي فذاك  
تمهل ، بعض ذا كفائك !

فاتخذ من الراء رويّاً لأبياته ، والكاف رويّاً لأفعاله ، إضافة إلى اللام التي جعل منها رويّاً للقافية الداخلية في الأفعال .

والموشح فصيح اللغة غير خرجته : نظم في أول أمره على البحور القديمة ، وخاصة الرمل ثم الرجز والمليد .. إلخ ، ثم ضم أغصناً ذات وزن غير أوزان الخليل ، لاعتماده على الموسيقى أكثر من غيره من الأشكال الشعرية .

واختلف المؤرخون في نشأته : فنسبته الأكرية إلى شعراء الأندلس في القرن الثالث ، والأقلية إلى عبد الله بن المعتز ، الذي روي له موشحاً واحداً . ومها تكن الحقيقة ،

لما لاختلاف فيه أن الموشع وجد في الأندلس مقومات البقاء والنماء والإيناع ، فاستكمل نضجه في هذه البلاد مابين القرن الخامس والثامن ، ونسيت بذوره المشرقية إن كانت قد وجدت . وتلقفته بقية أقطار العروبة من الأندلس ، وسيرت غوره ، واستخلصت قواعده ، واحتدته ، فشاع في المشرق شيوعه في المغرب . ولم يفقد إغراءه لدى الشعراء المحدثين ، ففتح بعضهم شيئاً من عنايته ، إلا أن شعراء المهجر عنوا به عناية فائقة ، ووجدوا فيه طلبهم ، فأنحوه كثيراً من نماذجهم الجديدة ، سواء التي احتلت الموشحات القديمة احتذاء قريباً أو التي طورت أشكاله وأضافت إليه ماجدد أشكاله ونوعها وأحيا موسيقاه .

وكان الوشاحون الأوائل ينظمونه في الغزل ووصف الطبيعة واللهو ، ثم اتسع مجاله فشمل أغلب الموضوعات التقليدية ، حتى الموضوعات الدينية : فقد نظم محيى الدين بن عري والششترى الموشحات الصوفية . وقد سميت الموشحات باسمها تشبيهاً لها بالوشاح أو القلادة حين تنظم حباتها على نسق خاص كما رأينا في المسططات .

\* \* \*

ويغنى الحديث الذى قدمته في قوافى الموشحات عن الحديث عن قوافى الأزجال : فالقنّان متشابهان في تقسيم القصيدة ، وتنوع الأوزان والقوافى ، ومنح الشاعر حريات واسعة في الابتكار ، فلا تميز بينها في أكثر الأحيان إلا باللغة الفصيحة في الموشحات ، والعامية في الأزجال .

## العود

ليس العود بمرأ مستحدثاً بل هو بحر قديم . ولم أعثر منه إلا على قطعة واحدة ، من نظم عبد الله بن سلامة الإدكاوى ، وعليها أعتمد في هذا التعريف .

القطعة من بحر البسيط ، غير أنها تتكون من فقرات ، تضم كل واحدة منها بيتين : الأول منها يحتوى على جميع التفعيلات فهو تام ، ويحتوى الثانى منها على نصف التفعيلات أى مشطور قال :

دلاله	بولاة	الحب	زاد	فلو	قد عاد	بالقرب	باصحى	شقى	سقى
دلاله	زاد	صحى	بالقرب	زاد	دلاله				



وصاله طباً لى لو يعود عسى      بالوصل يحسم دافى يل يصون دى  
وصاله طب دافى عسى يعود وصاله  
نباله قد أبادت عاشقيه فكم      عادت بهم نافذات العود فانتقم  
نباله نافذات فكم أضاءت نباله  
قتاله فى الرعايا لا يطاق فلا      تيزا فقد عاد جداً ذاك فاحتصم  
قتاله فى الرعايا فلا يطاق قتاله

ونستبين منه أن العود يقتضى صنعة لفظية خاصة : فالكلمة التى يتبدئ بها البيت التام - دلالة وصاله ونباله وقاتله - يجب أن يتبدئ بها البيت المشطور وينتتم ، ثم الكلمة التى ينهى بها الشطر الأول من البيت التام عسى - فكم - فلا - يتبدئ بها الشطر الآخر من البيت المشطور غالباً ، والكلمة الأخيرة فى الشطر الأول من البيت المشطور مأخوذة من منتصف الشطر الآخر من البيت التام مثل صحى ودافى ونافذات ، أو منتصف الشطر الأول من البيت التام مثل الرعايا . تلك هى الظواهر التى تكررت فيه ، وإن كنا نستطيع أن نلتقط منه مجموعة أخرى من الصنعة اللفظية .

### المثلثة

المثلث شكل غريب لم يعرفه الشعر العربى القديم ، ولم يضم الحديث غير أمثلة معدودة . وتعتمد القصيدة على مقاطع ، يضم كل واحد منها ثلاثة أشطر . والنموذج المعروف منه التزمث فيه قافية الشطر الثالث فى كل مقاطعه ، ونوعت قوافى الشطرين الآخرين قال عبد الرحمن صدق يخاطب البارودى وينقد دعاة الشعر الحر :

ياباعث النهضة من بعد ركود  
وقائد الحملة فى وسط الجنود  
إليك من جنلك فى الشعر السلام

لو عدت من شوقى إلى هذى الربوع  
أحمدتها لولا فتونٌ وصدوع  
أحدثها فى الشعر (أحفاد) الإمام

وقد سمي الدكتور إبراهيم أنيس<sup>(١٠١)</sup> هذا الشكل المثلث اعتماداً على ضمه ثلاثة أشطر في كل مقطوعة .

ويمكن أن أضع تحت هذا الشكل أحد نمطى فن القوما الذى أولع به الشعراء في العصر الوسيط ، أريد ذلك النمط الذى تنقسم فيه القصيدة على مقاطع ، يضم كل منها ثلاثة أشطر ، تتفاوت في الطول تصاعداً تدريجياً وتتفق القافية في أشطار القصيدة كلها ، كقول الشاعر :

أى قلب دهم  
إيش ترى أوقمك معهم  
انكف عنهم قبل ماتنظر بدهم

• • •

لولا طمعهم  
بأن قلبى مايدهم  
ما خالفونى وأظهروا بدهم

### الدوييت (الرابعة) (١٠٢)

الدوييت كلمة فارسية بمعنى البيتين ، وقد أطلقت على هذا الشكل الشعرى لتكون القطعة منه من بيتين اثنين فقط ، ولذلك سماه بعضهم المثناة ، وجمعها على المثنى . وسماه كثيرون الرابعة - والجمع رباعيات - نظراً إلى أن البيتين يزمان أربعة أشطر .

ويقال : إن هذا الشكل فارسى الأصل ، ابتكره عبد الله بن جعفر بن محمد المعروف برؤدكي ( ٢٦٠ - ٣٢٩ هـ ) من بحر الخرج ، وطوره فجعل وزنه مفعولُ مفاعيلُ مفاعيلنُ فاع أو فعلُن متفاعِلن فعولن فعلُن ، أربع مرات . ثم انتشر في الأدب الفارسي انتشاراً لا مثيل له ، وكان له صداه في الأدب العربى ، واستخدم في جميع الأغراض ، واشتهر من ناظميه لدى العامة والحاضرة أبو الفتح عمر بن إبراهيم المعروف بالحليام ( المتوفى قبل ٥٣٠ هـ ) ، وخاصة بعد أن ترجم فترجرا لد رباعياته إلى الإنجليزية ، وأذاع صيته في عالم الأدب .

(١٠١) موسيقى الشعر ٢٨٢ .

(١٠٢) انظر ديوان الدوييت في الشعر العربى للدكتور مصطفى كامل الشيبى .

وتتقن أشهر نماذج الدوبيت الأشطر الأول والثاني والرابع ، وتهمل تقفية الشطر الثالث ،  
كقول البهاء زهير :

قد راح رسولى ، وكما راح أنى      باقه ، متى نقضتم العهد ، متى ؟  
ماذا ظنى بكم ؟ وماذا أملى ؟      قد أدرك فى سؤله من شويتا  
والنودج الآخر يقف الأشطر الأربعة ، كقول البهاء أيضاً :

ياهمى مهجى ، ويا متلفها      شكوى كلنى عساك أن تكشفها  
عين نظرت إليك ما أشرفها !      روح عرفت هواك ما ألطفها ؟ !

ويمكن القول بأن الدوبيت اخفى من الشعر الحديث . فلم يقع بين أيدي الباحثين أمثلة منه  
عدا ما أنتجته بيئة محافظة شديدة الاتصال بالتراثين العربى القديم والفارسى ، أعنى بيئة  
النجف . فقد نظم جعفر النقدي ، وأحمد الصافي ، ومحمد طه الحوزي ، وصالح  
الجعفرى ، ومحمد صالح شمسة ، من أبنائها أمثلة منه . ولم يشاركهم فيه غير جماعة  
شاركهم فى الهوى الأدنى مثل محمد عباس الكهنورى . وميرزا أبى الفضل الطهرانى ، وأبى  
الهدى الصيادى .

وعلى الرغم من ذلك لا أستطيع أن أهمل ظاهرة معينة قريبة من هذا الفن . فقد عرف  
الشعر العربى قديمه وحديثه أشكالاً شعرية ، اتخذت من الأشطر الأربعة نظاماً لها . والخلاف  
بينها وبين الدوبيت أنها لم تسر على وزنه الفارسى ، وإنما اتخذت من الأوزان العربية المعروفة  
وزناً لها ، وخاصة الرمل والوافر والخفيف . وربما كانت أجدر تسمية لها الثانى ، تفرقة بينها  
وبين الرباعيات .

وتعددت أنظمة التقفية فى هذه الثانى . فكان منها ما أهمل تقفية صدره ، وفقى كل  
عجزين متوالين بقافية واحدة ، كما يلى :

ا	_____	_____
ا	_____	_____
ب	_____	_____
ب	_____	_____

قال جبران فى الشحرور :

أيتها الشحرور	عَرِدْ	فألخنا سرُّ	الوجود
ليتنى مثلك	حرَّ	من مسجون	وقيود

ليست في مشلك روح في قضا الوادي أطير

أشرب السور مداماً في كنوس من أثير

وقد نظم توفيق البكري قصيدته « ذات القوافي » من هذا النمط ، كما التزمه منصور الفقيه في مثنائه التي اشتهر بها ، وحذر معاصروه أن يهجوهم بها . والتزمه أيضاً حسن كامل الصيرفي في « جفاء الطبيعة » مع تغيير أطوال الأقطار ، قال :

الشمس تنزل في الغروب وقد تورد خدّها

لتقبل الأفق البعيد وقد تسرّ وجدها

تُخفي الأسى خلف النخيل

مثل ابتسامات الحليل

وكان منها ما أهمل الصدور أيضاً ، وفقى الأعجاز بقواف متداخلة ، اتحد فيها البيت الأول مع الثالث ، والثاني مع الرابع ، وهلم جرا :

ا \_\_\_\_\_

ب \_\_\_\_\_

• • •

ا \_\_\_\_\_

ب \_\_\_\_\_

قال عبد الرحمن شكري :

فر يبغي من الحجام مجيراً فأعان الردي عليه المهير

بادرته بحتفه أمه وهـ - على عاره - إليها حبيب

ولو أن النذير أوحى إليها وهو في المهد أنه سيخو

لرمت بجانب الجبل الشا مخ لم تتزع عليه الغروب

وسار إبراهيم عبد القادر المازني على هذا المنوال ، غير أنه أعقب أبياته الأربعة بيتين يسيران على النمط الأول ، فاتحدت قافيتها متعاقبين .

وكان منها ما قفى الصدور والأعجاز ، ووحد قافية كل أربعة أشطر :

ا \_\_\_\_\_ ا \_\_\_\_\_

ا \_\_\_\_\_ ا \_\_\_\_\_

• • •

ب \_\_\_\_\_ ب \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_ ب \_\_\_\_\_

قالت هند بنت عتبة :

وبها بنى عبد الدار وبها حُاة الأدبار  
وبها حاة الأدبار ضراً بكل بنار

\*\*\*

إن تقبلوا نعانق ونفـرش الفارق  
أوتدبروا نفارق فراق غير وامق  
ويشبه فن المواليا هذا النمط . فقد التزم فيه شعراؤه أن ينظموه مقطوعات تتألف من ييتين  
من بحر البسيط ، وتقفى أشطارهما الأربعة بقافية واحدة ، مثل :

يوم الهوى كل من لو ردف ينقش بو  
وكلمنا جاز على عاشق تحرش بو  
وفى المطر كل من لو ساق يدesh بو  
وتهلك أذيال من ساقو نبت عشبو  
وكان منها ما قفى الصدرين المتعاقبين بقافية واحدة ، واختار للعجزين المتعاقبين قافية  
واحدة غيرها .

ب \_\_\_\_\_ ا \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_ ا \_\_\_\_\_  
د \_\_\_\_\_ ج \_\_\_\_\_  
د \_\_\_\_\_ ج \_\_\_\_\_

قال رشيد أيوب :

أفريقي كفالك منام بدا الفجر، كم تهجين؟  
وقامت لتنعى الظلام طيور، ألا تسمعين؟  
فقومي نجد السير إلى الحقل قبل الصبحى  
ونشدو بشاطى الغدير فيها جونا قد صحا

وقد أكثر شعراء المهجر من هذا النمط وتاليه .

وكان منها ما قفى الأشرطة الثلاثة بقافية متماثلة ، واختار للرباع قافية أخرى التزمها في كل  
شطر رابع من المقاطع المتعددة :

ا \_\_\_\_\_  
ا \_\_\_\_\_  
ا \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_  
ج \_\_\_\_\_  
ج \_\_\_\_\_  
ج \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_

قال الشاعر القديم (١٠٣) :

خيالٌ هاج لي شَجْنَا  
فَبِتْ مُكابدًا حَزْنَا  
عيد القلب مرتَهْنَا  
بذكر المهور والطربِ

ويقرب من هذا النمط أحد نمطى فن القُوما ، أريد الذى تنقسم فيه القصيدة على أربعة  
أشطر يتماثل فيها الشطر الأول والثانى والرابع وزناً وقافية في كل المقاطع ، وتهمل تقفية الشطر  
الرابع ويزيد عليها طولاً ، كقول الشاعر :

لا زال سعدك جديد  
دايم وجدك سَمِيد  
ولا برحت مهْنِي  
بكل صوم وعيد  
\* \* \*

في الدهر أنت الفريد  
وفي صفاتك وحيد  
فالخلق شِعْر منقح  
وأنت بيت القصيد

### الثلاثيات

أريد بهذا الاسم القصيدة المقسمة على مقاطع ، يضم كل واحد منها ثلاثة أبيات . وقد وقعت على أمثلة قليلة يمكن أن توضع في هذا الشكل ، أحدها لإلياس فرحات ، فقَي الصدور بقافية موحدة ، والأعجاز بقافية أخرى وموحدة أيضاً :

ب	_____		_____
ب	_____		_____
ب	_____		_____

وأهمل العقاد الصدور وفقى الأعجاز . أما عبد الرحمن شكرى فقَي صدور وأعجاز الأبيات الثلاثة من كل مقطع بقافية واحدة ، إلا أنه أهملها في بعض الأشرطة ، مثل قوله :

تشمل الوجدَ ولوعاتٍ الغليل      وهى مثل الجرح في صدر القنيل  
ودماء القلب تجري بمسيل      دمه رى جذور وأصول  
كلما زاد احمراراً لونها      راح جسمى بشحوب ونحول

### المربعات

أريد بهذا الاسم القصيدة المقسمة على مقاطع ، يضم كل منها أربعة أبيات ، وإن كان بعض القدماء أطلقه على ماسميته للثاني .

واكتفى بعض الشعراء بنظام مبسط ، يقوم على تقفية كل مقطع بقافية خاصة به ، كمحمد عبد المعطى الممشري في « تأملات أوحيا شاعر » . وأدخل بعضهم شيئاً من التعقيد على قصيدته . فقَي مقطعاً بقافية واحدة ، وكل بيتين من المقطع التالى بقافية خاصة ، كعمى محمود طه في « كليوباترا » :

أ \_\_\_\_\_  
 أ \_\_\_\_\_  
 أ \_\_\_\_\_  
 أ \_\_\_\_\_

• • •

ب \_\_\_\_\_  
 ب \_\_\_\_\_  
 ج \_\_\_\_\_  
 ج \_\_\_\_\_

وأبعد أبو القاسم في التعقيد في قصيدته « في ظل وادي الموت » ، فوجد القافية في  
 مقاطع ، وأتى بقافيتين متعاقبتين في مقاطع أخرى ، كما فعل على محمود طه ، وأتى بقافيتين  
 متداخلتين في فريق ثالث من المقاطع :

أ \_\_\_\_\_  
 أ \_\_\_\_\_  
 أ \_\_\_\_\_  
 أ \_\_\_\_\_

• • •

ب \_\_\_\_\_  
 ج \_\_\_\_\_  
 ب \_\_\_\_\_  
 ج \_\_\_\_\_

• • •

د \_\_\_\_\_  
 د \_\_\_\_\_  
 هـ \_\_\_\_\_  
 هـ \_\_\_\_\_



وآثر بعض الشعراء تقفية الصدور بقافية موحدة ، والأعجاز بأخرى ، كندرة حجاج من شعراء المهجر في «أغنية الحريف» :

يُرُّ ذَكَرُ الصَّبَا أَنفَامَ مَزْمَارِ  
أَوْ نَفَحَ زَهْرُ الرُّبَا فِي شَهْرِ أَيَّارِ  
مَا قِيلَ لِي مَرْحَبَا فِي كُلِّ أَسْفَارِ  
إِلَّا وَقَلِي صَبَا لِلْأَهْلِ وَالسَّارِ

### الخمسة

أطلق القدماء والمحدثون هذا الاسم على القصائد المقسمة على مقاطع ، يضم كل منها خمسة أشطر ، وقد أحب الشعراء المحدثون هذا الشكل وأكثروا منه ، ولم يكن كبير الرواج عند القدماء ، فلم يكن به منهم سوى شعراء اللهو والطبيعة ، وهواة تخميس الشعر القديم . وأكثر الأنماط شيوعاً لدى المحدثين تقفية أشطر كل مقطع بقافية واحدة تخالف قافية المقطع الآخر ، فلا يربط بين المقاطع قافية ما في أى موضع ، كما نرى في قصيدة خير الدين الزركلى في عصفورة النيرين من ضواحي دمشق :

عصفورة النيرين غنى  
واروى حديث الأئين عنى  
أنا المعنى ، وما المعنى  
غير حنين ، أذاب منى  
شغاف قلبي ، وحن ظنى

ومن الشعراء من ربط بين مقاطعه بتقنية الشطر احسن في كل مقطع منها بقافية واحدة تخالف قافية بقية الأشطر ، كقول الشاعر :

ورقيب يردد اللحظ ردا  
ليس يرضى سوى ازديادى بعدا  
ساحر الطرف مدججى الحدُ وردا  
إن يوماً لناظرى قد تبدى

فتملئ من حسنه تكجلا

فالتزم اللام في المقاطع كلها . وأضاف بعضهم إلى هذا الالتزام تنوعاً في قوافي الأَشْطَر الأربعة ، فقفى الأول والثاني بقافية واحدة ، والثالث والرابع بأخرى : كقول إيليا أبى ماضى في قصيدة «الناسكة» :

أَبْصَرْتُ فِي الْحَقْلِ قَبِيلَ الْمَغِيبِ      سَبِيلَةً فِي سَفْعِ ذَلِكَ الْكُتَيْبِ  
جَائِيَةً مَطْرَقَةً الرَّأْسِ      كَأَنَّهَا تَسْجُدُ لِلشَّمْسِ  
وَأَنَّهَا تَتَلُو صَلَاةَ الْمَسَاءِ

كذلك شاع عند القدماء - في العصور الوسيطة - تخميس القصائد القديمة ، فكان الشاعر منهم يأخذ البيت ذى الشطرين من الشاعر السابق عليه ، ويضيف إليه ثلاثة أشطر من كلامه ، فتصير المقطوعة أو القصيدة مقاطع خماسية الأَشْطَر ، يربط بينها قافية القصيدة السابقة ؛ لأنها صارت قافية للشطر الخامس في كل مقطع .  
وكان الشكل الشائع عندهم ليسره أن يقدم الشاعر أشطره الثلاثة مقفاة بقافية صدر البيت الذى خمسة ، ثم يأتى بالبيت نفسه ، قال صنى الدين الحلّى محمداً قصيدة السمّول المشهورة :

قَبِيعٌ بِمَنْ ضَاقتْ عَنْ الرِّزْقِ أَرْضُهُ  
وَطُولُ الْقَلَا رَحْبٌ لَدَيْهِ وَعَرَضُهُ  
وَلَمْ يُبَلِّ سِرَالَى الدَّجَى فِيهِ رَكْضُهُ  
(إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَدْنَسْ مِنَ اللُّؤْمِ عَرَضُهُ

فكل رداؤه يرتديه جميل)  
وفرق بعضهم بين شطرى البيت الذى خمسة ، فقدم صدره ، ثم أتى بالأشطر الثلاثة التى نظمها على رويه ، ثم أتى بعجزه ، قال عبد الله بن سلامة الإدكاوى في بعض تخميسه :

(إِذَا الْمَرْءُ لَمْ يَنْفُكْ وَالْدهْرُ مَقْبِلُ)  
عَلَيْهِ بِمَا قَدْ كَانَ يَرْجُو وَيَأْمَلُ  
وَأَضْحَى بِثَوْبِ التَّيِّهِ وَالْكَبَرِ يَرْطَلُ  
وَصَارَ يَرَى مِنْكَ الْمَوْدَةَ تَنْقَلُ

(عليه ولم تخطر عليه ببالو)  
وقد شاعت التخاميس عند شعراء الصوفية شيوفاً كبيراً ؛ لأنهم نظموا على القصائد الدينية المعروفة مثل يردى كعب بن زهير ، البوصيرى ، حتى إن دار الكتب المصرية .

وحدها تفتنى ما يقرب من ثمانين تخميساً على قصيدة البوصيرى . ولم يقتصر الشعراء على تخميس هذه القصائد الدينية ، بل ظهر بينهم من سبّوها ومن عثروها ، بإضافة خمسة أشطر أو ثمانية سابقة على بيت الشاعر القديم .

• • •

واعتقد أن هذا الموضع يليق بكلمة عن خمسات أو خماسيات أخرى ، لا يضم المقطع فيها خمسة أشطر ، بل يضم خمسة أبيات ، وهى من الأشكال التى ابتكرها المحدثون ولم أرها مثلاً عند القدماء .

ونستطيع أن نجد فيها التنوع الذى وجدناه فى الأشكال السابقة : فنجد من الشعراء من بقى أبيات كل مقطع بقافية مستقلة كل الاستقلال عن قافية أبيات المقاطع الأخرى ، ومن قفى البيتين الرابع والخامس بقافية واحدة ، وقفى البيت الأول والثانى والثالث بقافية أخرى يتفق فيها أبيات المقطع الواحد ، وتختلف من مقطع إلى مقطع ، مثل على محمود طه فى سيراناده المصرية :

م \_\_\_\_\_  
م \_\_\_\_\_  
م \_\_\_\_\_

ب \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_

ل \_\_\_\_\_  
ل \_\_\_\_\_  
ل \_\_\_\_\_

ب \_\_\_\_\_  
ب \_\_\_\_\_

ونجد منهم من نوع قوافيه كل تنوع ، فأفرد البيت الرابع بقافية تنفر من مقطع إلى آخر ، وقفى البيت الأول والثانى بقافية واحدة ، ولكنها تختلف فى كل مقطع ، ووجد المقاطع كلها فى قافية البيت الثالث ثم الخامس الذى اقتصر فيه على شطر واحد . نجد ذلك فى قصيدة «أخى» لختار الوكيل .

\* \* \*

ولم يقف الشعراء عند هذا الحد ، بل تجاوزوه . فكان منهم من أتى بالمسندة مثل العقاد في قصيدة «المصرف» ، ومن أتى بالمسبعة في تسبيح القصائد القديمة ، وبالمشتمات كمحمود الحوت في «الهزلة العربية» وبالمعشرة كالروضيات التي ذكرتها سابقاً ، وبأكثر من ذلك كما نرى في أناشيد محمود الحوت في «ملاحم عربية» . وأومن أن الاستقصاء الكامل لشعر المحدثين في الأقطار العربية المتعددة ، يضع أيدينا على كثير من الأنماط التي تندرج تحت الأشكال التي تحدثت عنها ، ومن الأشكال التي لم أشر إليها ، ولا تمنع الحرية التي منحها الشعراء لأنفسهم من نظمهم فيها .

### التيابنية

إذا كان التناسق الأمر الذي رغب فيه الفنان القديم ، وحافظ عليه ، فترك بصيائه الجلية في الوزن والقافية تماثلاً أو تنوعاً - فإن الفنان الحديث راغب في التباين ، باحث عنه ، حريص على أي مظهر من مظاهره شريطة أن يتمكن من إخضاع هذا التباين لتقبل الذوق العام أو الذوق الخاص .

وقد استغل الشاعر الحديث جميع العناصر التي تحت يده ، لإحداث هذا التباين ، كما في بعض النماذج التي رأيناها ، وفيما لم نعرض من نماذج لا تخضع لألوان التناسق التي تحدثت عنها . وكان أقرب ما استغله إلى العفوية عدد الأبيات التي كون منها مقاطع قصيدته ، فلم يلتزم العدد الموحد الذي رأيناه في النماذج السابقة . وبغايير بينها ، فنظم عبد الرحمن شكرى أحد مقاطع قصيدته «صوت الله» من خمسة أبيات ، وبقية المقاطع من أربعة مثلاً ، ونظم جبران قصيدته «حرقه الشيوخ» من ثلاثة أبيات ، فبيتين وأتمها على هذا النسق ، وقدم إليها أبو ماضي في إحدى قصائده الأبيات الثلاثة على البيتين .

واستغل الأبيات والأشطر فراوح بينها ، كما ترى في قول العقاد :

شيران من هذا السناء  
بين وبين المال والدنيا العريضة والثراء  
ليست بأقصى في الرجاء

فكل من الشطر الأول والثالث يضم تفعيلتين من الكامل (متفاعلين) والثاني يضم أربعة تفعيلات منه .

واستغل القوافي فوالى بين أقسمة متائلة في العدد والقافية أحياناً ، وبين أقسمة تتألف في العدد وتختلف في القافية أو العكس أحياناً أخرى .

وزاوج بين قافيتين بحيث صارتا متداخلتين ، وقفى أقسمة وأهمل أخرى . وجمع بين ذلك كله في الصدور والأعجاز معاً أو في الأعجاز وحدها . وسار في بعض المقاطع على نسق معين في القوافي ، غير أنه تركه إلى نسق آخر في بقية المقاطع .

قال ميخائيل نعيمة في «أوراق الحريف» :

تنائري	تنائري	يا بهجة	النظر
يا مرقص	الشمس	ويا	أرجوحة القمر
يا أرغن	الليل	ويا	قيثارة البحر
يا رمز	فكر	حائر	ورسم روح ثائر
يا ذكر	مجد	غابر	قد عافك الشجر

تنائري تنائري

وقالت فدوى طوقان :

هنا في جوانحي الحافقه هنا ملء مهجى العاشقه  
نما أمل العمر يا شاعري تغلبه لطفى الحارقه  
وترويه أشواق الدافقه  
وراحت مع الأمل المسعير ترف بقلبي رؤى الموعد  
وحلم اللقاء لقاء الغد

• • •

وأحسنت في أفق روحى ظلاما وأحسنت في غور قلبي دوا  
دوى فراديس حلم اللقاء تنهار فيه وتهوى هوا  
وأطرقت يعقد ياسى للرير سحابة دمع على مقلتيبا

وهكذا أتيحت للشاعر ذخيرة تكاد لا تنفد من الأشكال المتنوعة من الشعر ، دأب على استخدامها وتطويعها ، فباعد شيئاً فشيئاً بين الأذن العربية والنسق الواحد ، وألف بينها وبين التنوع الساذج أولاً والمعقد أخيراً ، حتى تهيأت أخيراً - على جهد - لتقبل ما أهمل القافية الموحدة والمتنوعة معاً .

## ٤ - القصيدة غير المقفاة

أخيراً عرف الشعر العربي القصيدة التي تخلصت من نظام التفعيلة ، عرفها في ألوان من الشعر أعطاهها من الأسماء أكثر مما توجب حقيقتها : كالشعر المرسل ، والحر ، والأبيض ، والمطلق ، والطلق ، والمثبور . إلخ . فإتنا إذا اطلعنا على ما وراء هذه الأسماء وجدناه متبايناً ، ولم يبق متميزاً أمامنا غير المرسل ، والحر ، والمثبور .

وقد رمت هذه الألوان الثلاثة كلها منذ نشأتها الأولى إلى التخلص من القوافي ، وفعلت ذلك فيما أنتجت من قصائد . ثم اختلف موقفها من الوزن ، فحافظ عليه الشعر المرسل . وجمعت الفاذاج الأولى من الشعر الحر بين أكثر من وزن واحد في القصيدة الواحدة حتى سماه الدكتور محمد عوض محمد «مجمع البحور» ؛ ثم استقر به الأمر على الاعتداد على التفعيلة لا الوزن . وابتعد الشعر المثبور عن الوزن والتفعيلة معاً .

ولذلك نجد كلاماً كثيراً يدور بين الأدباء حول موقفهم من الوزن ، ونجد القليل جداً عن موقفهم من القافية . فقد مهد الشعر المقطعي أمامها لتجاهلها . واعتقد أن تاريخ الشعر المرسل خاصة يحتاج منى إلى وقفة قصيرة ؛ لأنه الفن الذى صلب هجومه على القافية .

يختلف المؤرخون في أول داعية إلى هذا الشعر تحت تأثير الهوى أو الجهل أو الكسل . وأقدم من عرفت ممن نظم شعراً يمكن أن أدرجه تحت هذا الفن من المحدثين أحمد فارس الشدياق (١٨٠٤ - ١٨٨٨) . فقد تجنب القافية ، وجمع بين عدة أوزان في مقطوعته المنشورة في كتابه «الساق على الساق» ( المنشور سنة ١٨٥٥ ) :

ساعة البعل عنك شهرٌ ، وعامٌ الـ وصل يضى كأنما هو ساعة  
أتنجم الليل الطويل صباية وتنجمى لنجوم ذى تفليك  
ويخفق منى القلب إن هبت الصبا ويدكرى البدر المنير محياك  
ألا ليت شعرى كم يقامى من التوى وإنحائه قلبٌ يذوب تجلدا  
فالبيت الأول من الحفيف ، والثاني من الكامل ، والثالث والرابع من الطويل .

ثم ترجم رزق الله بن نعمة الله حسن الخطي (١٨٢٥ - ١٨٨٠) الإصحاح الثامن عشر من سفر أيوب في كتابه «أشعر الشعر» (المنشور سنة ١٨٦٩) شعراً غير مقفى .

وفي تلك الأثناء كتب سليمان البستاني وجرى زيدان عن الشعر غير المقفى وحذاه . فأخرج بولس شحادة في سنة ١٩٠٦ تجرته التي ترجم فيها جانباً من أحد مناظر مسرحية «يوليوس قيصر» لشكسبير .

ثم أصدر «جميل صدق الزهاوى وعبد الرحمن شكرى وأحمد زكى أبوشادى ومحمد فريد أبوحديد وعلى أحمد باكثير» ما أصدروه من قصائد غنائية أو قصص أو مسرحيات من الشعر المرسل ، استرعت الأنظار ، وأثارت النقاد ، وجعلت من ذلك الشعر قضية عامة يتطارعها الأدباء مؤيدين ومهاجمين .

وكانت النماذج الأولى من هذا الشعر مثقلة بالأعباء التي حملتها إياها القصيدة القديمة ، وانتقلت إليها دون أن يفلتن الشعراء إليها . ثم أخذ الشعراء يتخلصون من عبء بعد عبء ، مهتمين بما اتصلوا به من نماذج في الشعر الإنجليزى والأمريكى ، حتى وصلوا إلى ما يمكن أن نطلق عليه بوادى الشعر الحر القائم على التفعيلة لا الوزن ، على يد أبى حديد وباكثير . فازالوا كثيراً من العوائق ، ومهدوا الطريق أمام بدر شاكر السياب ونازك الملائكة ، ليصدروا فيها الشعرى الذى عرف باسم الشعر الحر . ولقى أشد المعارضة أولاً ثم أقبل عليه الشعراء الشباب ، واحتفوا واستطاعوا أن يكسبوا له مكاناً في المجتمع الأدبى : فكان الشعر الحر في ذلك أسعد حفظاً من الشعر المرسل ، لأن الشعراء الذين التزموا الشعر الحر أكثر موهبة ، وأعظم اقتداراً ، وأشد اتصالاً بالثقافتين العربية والغربية معاً ممن دعوا إلى الشعر المرسل ، إضافة إلى المجتمع الأكثر تطوراً الذى خاطبوه .

ومها يكن من شيء ، فإننى أود أن أسجل أن هذه الفنون الشعرية تخلصت من النظام الصارم للقافية ، والتنسيق الدقيق لها فحسب . فإذا ما عرضت لها القافية في غير صرامة ، ولا تنسيق ، ولا التزام - لم تتجنبها ، بل ترحب بها ترحيباً بالعناصر الموسيقية الأخرى ، ومن هنا نجد بعض النماذج تتوالى فيها القافية في عدة أبيات . قالت نازك الملائكة في قصيدة «الكوليرا» :

سكن الليلُ

إصغ إلى وقع صدى الأثاث

في عمق الظلمة تحت الصمت على الأموات

صرخات تملو تضطربُ

حزن يتدفق يلتهبُ

يتعثر فيه صدى الآهات  
 في كل نَوَادِ غليان  
 في الكوخ الساكن أحزان  
 في كل مكان روح تصرخ في الظلمات  
 في كل مكان يبكي صوت  
 هذا ما قد مزقه الموت  
 الموت ، الموت ، الموت  
 يا حزن النبل الصارخ مما فعل الموت .

ونجد من التماذج ما يتبادل فيه القوافي وتتدخل ، كقول بدر شاكر السياب :

وكأن بعض الساحرات  
 مدت أصابعها المجاف الشاحبات إلى السماء  
 تومي إلى سرب من الغربان تلويه الرياح  
 في آخر الأفق المضاء

حتى تعالى ثم فاض على مراقبه الفساح  
 ونجد منها ما « تراوح » فيه القوافي ، فيقفي سطر ويحمل آخر ، كقول يوسف الخطيب في  
 قضية تقسيم فلسطين :

تلك يا صاحب قُبْرَة  
 في الحدود  
 خرقت ألف حرمة  
 للعهد :

فهي تغدو طليقة  
 وتروح  
 وأنا مُثَقَّن هنا

بالجروح

كما نجد التماذج التي برزت من القافية أو كادت ، كقول صلاح عبد الصبور :

كان فجرًا موغلًا في وحشته  
 مطر يهيم ، ويرد ، وضباب



ورعود قاصفه

قطعة تصرخ من هول المطر

وكلاب تتعاوى

مطر يهوى ، ويرد ، وضباب

وأتينا بوعاء حجري

وملائنا تراباً وخشب

وجلسنا نأكل الخبز المقدد

وضحكنا لنكاهه

قالها جدى المعجوز

وتسلل

من ضياء الفجر موعده

فتفاءلنا ، وحيينا الصباح



## المراجع

- د. إبراهيم أنيس : موسيقى الشعر - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثالثة ١٩٦٥ .  
ابن الأثير (عز الدين علي بن محمد) : الجامع الكبير في صناعة المنظوم من الكلام والمشور -  
المجمع العلمي العراقي ببغداد - الطبعة الأولى ١٩٥٦ .  
د. إحسان عباس : تاريخ الأدب الأندلسي - دار الثقافة ببيروت ١٩٦٢ .  
أحمد شفيق أبو عوف : أضواء على الموسيقى العربية - الدار القومية للطباعة والنشر ١٩٦٥ .  
د. أحمد مطلوب : النقد الأدبي الحديث في العراق - مطبعة الجبلاوى ١٩٦٨ .  
الأخفش (أبو الحسن سعيد بن مسعدة) : القوافي - مطبعة وزارة الثقافة بدمشق  
١٣٩٠ / ١٩٧٠ .  
أرسطوطاليس : فن الشعر - مع الترجمة العربية القديمة ، وشروح الفارابي وابن سينا  
وابن رشد ، ترجمه عن اليونانية وشرحه وحقق نصوصه د. عبد الرحمن بدوي -  
مكتبة النهضة المصرية .  
الأزدى (أبو بكر محمد بن الحسن بن فريد) : ديوانه - لجنة التأليف والترجمة والنشر بمصر  
١٩٤٦ .  
إسماعيل باشا بن محمد أمين البغدادي : إيضاح المكنون في الدليل على كشف الظنون عن  
أسماء الكتب والفنون - وكالة المعارف ١٩٤٧ / ١٣٦٦ .  
الإشيلي (أبو بكر محمد بن خير) : فهرسة ما رواه عن شيوخه - الطبعة الثانية  
١٩٦٣ / ١٣٨٢ .  
ابن أبي الإصبع (زكي الدين أبو محمد عبد العظيم بن عبد الواحد) : تحرير التحبير في صناعة  
الشعر والنثر وبيان إعجاز القرآن - المجلس الأعلى للشئون الإسلامية  
١٩٦٣ / ١٣٨٣ .  
الأصفهاني (أبو الفرج علي بن الحسين) : الأغاني - يولاق .  
امرؤ القيس : ديوانه - دار المعارف بمصر ١٩٥٨ .  
الأنصاري (أبو زيد سعيد بن أوس) : النوادر في اللغة - المطبعة الكاثوليكية ببيروت  
١٨٩٤ .



د. حسين نصار : الشعر الشعبي العربي - المؤسسة المصرية العامة - (أول مايو) ١٩٦٢ -  
المكتبة الثقافية ٦٠.

الحصري (أبو إسحاق إبراهيم بن علي) : جمع الجواهر في الملح والنوادر - دار إحياء الكتب  
العربية - الطبعة الأولى ١٣٧٢/١٩٥٣.

زهر الآداب وثمر الألباب - دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٢/١٩٥٣.  
حكمة فرج البدرى : العروض في أوزان الشعر العربي وقوافيه - مطبعة دار البصرى ببغداد  
١٩٦٦/١٣٨٦.

الحميرى (أبو سعيد نشوان بن سعيد) : الحور العين - مكتبة الخانجي بمصر ١٩٤٨.  
الخطيب التبريزي : شرح ديوان أبي تمام - دار المعارف بمصر ١٩٦٤.  
الكافي في العروض والقوافي - مجلة معهد المخطوطات العربية - المجلد ١٢ - الجزء  
الأول ١٣٨٦/١٩٦٦.

ابن خلكان (شمس الدين أحمد بن محمد) : وفيات الأعيان وأنباء أبناء الزمان - المطبعة  
اليمنية ١٣١٠.

خليل مطران : ديوان الخليل - دار الهلال بمصر ١٩٤٨.  
الدمهري (السيد محمد) : الإرشاد الشافي على متن الكافي - شركة مصطفى البابي الحلبي  
وأولاده بمصر - الطبعة الثانية ١٣٧٧/١٩٥٧.  
الدينوري (أبو عبد الله محمد بن مسلم بن قتيبة) : الشعر والشعراء - دار المعارف بمصر  
١٩٦٦.

عيون الأخبار - المؤسسة المصرية العامة.  
الزبيدي (أبو بكر محمد بن الحسن) : طبقات النحويين واللغويين - الطبعة الأولى - مصر  
١٩٥٤.

ابن الزمكاني (كمال الدين عبد الواحد بن عبد الكريم) : التبيان في علم البيان المطلع على  
إعجاز القرآن. مطبعة الرائي ببغداد ١٣٨٣/١٩٦٤.

سامي الدهان : الشعر الحديث في الإقليم السوري - مطبعة نهضة مصر ١٩٦٠.  
سعيد الديوبه جى : أشعار الترقيص عند العرب - مطبعة الجمهورية ببغداد ١٣٩٠/١٩٧٠.  
السيوطي (جلال الدين عبد الرحمن بن أبي بكر) : بغية الوعاة في طبقات اللغويين  
والنحاة - مطبعة عيسى البابي الحلبي وشركاه بمصر ١٣٨٤/١٩٦٤.

الشرىف المرتضى (على بن الحسين) : غرر الفوائد ودرر القلائد أو الأملى - دار إحياء الكتب العربية ١٣٧٣/ ١٩٥٤ .

شفيق الكاى : الشعر عند البدو - مطبعة الإرشاد ببغداد .

د . شكوى محمد عياد : موسيقى الشعر العربى - دار المعرفة - الطبعة الأولى ١٩٦٨ .

. الشنترى (أبو بكر محمد بن عبد الملك بن السراج) : الكافى فى علم القوافى - المكتب الإسلامى بدمشق - الطبعة الثانية ١٣٩١/ ١٩٧١ .

د . شوق ضيف : تاريخ الأدب العربى - العصر الجاهلى - دار المعارف بمصر ١٩٦٠ .

د . صفاء خلوصى : فن التقطيع الشعرى والقافية - المطبعة المصرية ببغداد ١٣٨٣/ ١٩٦٣ .

الصفدى (صلاح الدين خليل بن أيلك) : نكت الحميان فى نكت العميان - طبع مصر ١٩١١ .

طاشكبرى زاده (أحمد بن مصطفى) : مفتاح السعادة ومصباح السيادة - دائرة المعارف النظامية بمحدر أباد الدكن - الهند - الطبعة الأولى ١٣٢٨ .

د . طه حسين : حديث الأربعاء - دار المعارف بمصر ١٩٥٢ .

عباس محمود العقاد : الديوان - دار الشعب - الطبعة الثالثة .

: يسألونك - الطبعة الثالثة - بيروت ١٩٦٨ .

: اللغة الشاعرة - مكتبة غريب : يسألونك - الطبعة الثالثة - بيروت

. ١٩٦٨

ابن عبد ربه (أبو عمر أحمد بن محمد) : العقد الفريد - لجنة التأليف والترجمة والنشر - الطبعة الثانية . ١٣٦٧/ ١٩٤٨ .

عبد الستار فوزى : السجع وأطوار استعماله فى أدب العرب - الشركة المركزية للطباعة والإعلان ببغداد ١٩٦٦ .

د . عبد العزيز الأهوانى : الزجل فى الأندلس - مطبعة الرسالة بمصر ١٩٥٧ .

د . عبد العزيز الدسوقي : جاعة أبولو وأثرها فى الشعر الحديث - الهيئة المصرية العامة للتأليف والنشر ١٣٩١/ ١٩٧١ .

هـ . عبد الله درويش : دراسات فى العروض والقافية - مكتبة الشباب

د . عبد الله الطيب : المرشد إلى فهم أشعار العرب وصناعتها -

الجزء الأول - شركة مصطفى البابی الحلبي وأولاده بمصر - الطبعة الأولى ١٩٥٥/١٣٧٤ .

الجزء الثاني - دار الفكر ببيروت - الطبعة الأولى ١٩٧٠ .

أبو عبيدة معمر بن المنى : النقاظ : نقاظ جرير والفرزدق - دار الكتاب العربي ببيروت .  
عبيد بن الأبرص الأسدي : ديوانه - طبع مصطفى البابی الحلبي وأولاده بمصر ١٩٥٧/١٣٧٧ .

عثمان بن جنى : الخصائص - دار الكتب المصرية ١٩٥٢/١٣٧١ .

د . عز الدين إسماعيل : الشعر المعاصر في اليمن : الرؤية والفن - مطبعة الجبلاوى ١٩٧٢ .  
العسكري (أبو هلال الحسن بن عبد الله) : الصناعتين - دار إحياء الكتب العربية بمصر - الطبعة الأولى ١٩٥٢/١٣٧١ .

العلوى (محمد بن أحمد بن طباطبا) : عيار الشعر - طبع القاهرة ١٩٥٦ .  
علي بن إسماعيل بن سيده : المحكم والمحيط الأعظم في اللغة - طبع مصطفى البابی الحلبي وأولاده بمصر ١٩٥٨/١٣٧٧ .

المخصص - المطبعة الأميرية ببولاق مصر ١٣٢٠ .

د . علي حلمي موسى : دراسة إحصائية لجذور مفردات اللغة العربية (الجنود الثلاثة) - المطبعة العصرية بالكويت ١٩٧١ .

د . علي صافي حسين : ابن دقيق العيد : حياته وديوانه - دار المعارف بمصر ١٩٦٠ .  
العوضي الوكيل : الشعر بين الجمود والتطور - دار القلم - المكتبة الثقافية ١١٤ - «أول أغسطس ١٩٦٤» .

الفوسطاولى (جرجس مناسا) : الجدول الصافي في علم العروض والقوافي - المطبعة المخلصية بلبنان ١٩٤٨ .

قدامة بن جعفر : نقد الشعر - مطبعة بريل - ليدن - هولندا ١٩٥٦ .  
القرطاجني (أبو الحسن حازم بن محمد) : منهاج البلغاء وسراج الأدباء - دار الكتب الشرقية بتونس ١٩٦٦ .

القناني (أبو العباس أحمد بن شعيب) : متن الكافي في علمي العروض والقوافي - شركة مصطفى البابی الحلبي وأولاده بمصر - الطبعة الثانية ١٩٥٧/١٣٧٧ .  
القيرواني (الحسن بن رشيقي الأزدي) : العمدة في محاسن الشعر ونقده - للمكتبة التجارية

- الكبرى بمصر - الطبعة الثانية ١٣٧٤ / ١٩٥٥ .
- كارل بروكلمان : تاريخ الأدب العربي - دار المعارف بمصر .
- د . كامل مصطفى الشبي : ديوان الدوييت في الشعر العربي في عشرة قرون - دار الثقافة بيروت ١٣٩٢ / ١٩٧٢ .
- كعب بن زهير : ديوانه - دار الكتب المصرية ١٣٦٩ / ١٩٥٠ .
- د . كمال نشأت : أبو شادى وحركة التجديد في الشعر العربي الحديث - دار الكاتب العربي للطباعة والنشر بالقاهرة ١٩٦٧ .
- المبرد (أبو العباس محمد بن يزيد) : القوافى وما اشتقت ألقابها منه - مطبعة جامعة عين شمس بالقاهرة ١٩٧٢ .
- الكامل في اللغة والأدب والنحو والتصريف - شركة مصطفى البابی الحلبي وأولاده بمصر - ١٣٥٦ / ١٩٣٧ .
- الحسي (محمد أمين بن فضل الله) : خلاصة الأثر في أعيان القرن الحادى عشر - المطبعة الوهية بمصر ١٢٨٤ .
- حسن القيسرى : شرح المختصر في علم العروض - طبع تركيا .
- محمد بن أحمد (بن) كيسان : تلقيب القوافى وتلقيب حركاتها - أوروبا ١٨٥٩ .
- د . محمد بدوى المختون : دراسة نظرية تطبيقية في علمى العروض والقافية - مكتبة الشباب - الطبعة الأولى ١٩٧٢ .
- د . محمد زغلول سلام : الأدب في العصر المملوكى - دار المعارف بمصر ١٩٧١ .
- محمد بن أبى شنب : تحفة الأدب في ميزان أشعار العرب . الجزائر ١٩٠٦ .
- د . محمد غنيمى هلال : للدخل إلى النقد الأدبى الحديث - مكتبة الأنجلو المصرية - الطبعة الثانية ١٩٦٢ .
- محمد فخوى : النبذة البية في المطالب الشعرية - مطبعة الآداب بمصر ١٣٠٧ / ١٨٨٩ .
- د . محمد كفافى : العرب في المهجر الشمالى - مجلة كلية الآداب بجامعة القاهرة - الجزء الثانى - المجلد ١٧ - ديسمبر ١٩٥٥ .
- د . محمد مندور : فن الشعر - دار القلم - المكتبة الثقافية ١٢ .
- محاضرات في الشعر المصرى بعد شوقى - مطبعة الرسالة بمصر ١٩٥٥ - ١٩٥٨ .
- د . محمد النوبسى : قضية الشعر الجديد - المطبعة العالمية بالقاهرة ١٩٦٤ .



عمود مصطفى : أهدى سبيل إلى علمى الخليل - مكتبة محمد على صبيح وأولاده بمصر -  
الطبعة السابعة ١٩٦٧/١٣٨٧ .

الحرزبانى ( أبو عبيد الله محمد بن عمران ) : الموشح فى مأخذ العلماء على الشعراء - المطبعة  
السلفية ١٣٤٣ .

المرزوقى ( أبو على أحمد بن محمد ) : شرح ديوان الحامسة - لجنة التأليف والترجمة والنشر -  
الطبعة الأولى ١٩٥٢/١٣٧١ .

المزود بن حرار الغطالى : ديوانه - مطبعة أسعد بيضاد ١٩٦٢ .

مصطفى جمال الدين : الإيقاع فى الشعر العربى من البيت إلى التفعيلة - مطبعة النجاة بالتجف  
الأشرف ١٩٧٠/١٣٩٠ .

د . مصطفى سويط : الأسس النفسية للإبداع القفى فى الشعر خاصة - دار المعارف بمصر  
١٩٥٩ .

المحرى ( أبو العلاء أحمد بن عبد الله ) - رسالة الغفران - دار المعارف بمصر - الطبعة الثانية .  
شرح لزوم ما لا يلزم - دار المعارف بمصر .

الفصول والغايات فى تمجيد الله والمواعظ - مطبعة حجازى بالقاهرة - الطبعة  
الأولى ١٩٣٨/١٣٥٦ .

ابن منظور ( جمال الدين محمد بن مكرم ) : لسان العرب - دارا صادر وبيروت  
١٣٧٤/١٩٥٥ .

مختار الأغاني فى الأخبار والتأني - الدار المصرية للتأليف والترجمة  
١٩٦٥/١٣٨٥ .

موريه ( س ) : حركات التجديد فى موسيقى الشعر العربى الحديث - عالم الكتب بمصر -  
الطبعة الأولى ١٩٦٩/١٣٨٩ .

الناطقة الديبائى : ديوانه - دار الفكر ببلتان ١٩٦٨ .

د . نادره جميل السراج : شعراء الرابطة القلمية - دار المعارف بمصر ١٩٥٧ .

نازك الملائكة : قضايا الشعر المعاصر - دار الآداب ببيروت ١٩٦٢ .

د . ناصر الدين الأسد : القيان والغناء فى العصر الجاهلى - دار صادر وبيروت  
١٩٦٠/١٣٧٩ .

محاضرات في الاتجاهات الأدبية الحديثة في فلسطين والأردن - لجنة البيان العربي ١٩٦٠ .

محاضرات في الشعر الحديث في فلسطين والأردن - لجنة البيان العربي ١٩٦١ .  
ابن نباتة (جمال الدين محمد بن محمد) : ديوانه - طبع القاهرة ١٣٢٣ .  
شرح العيون شرح رسالة ابن زيدون - مصطفى الباني الحلبي وأولاده بمصر - الطبعة الأولى ١٣٧٧/١٩٥٧ .

د . محمد بلوى إختون : دراسة نظرية تطبيقية في علمي العروض والقافية - مكتبة الشباب - الطبعة الأولى ١٩٧٢ .

ابن النديم (محمد بن إسحاق) : الفهرست - لبيزج ١٨٧٢ .  
النواجي (شمس الدين محمد بن محمد) : حلبة الكبت - مطبعة إدارة الوطن ١٢٩٩ .  
د . نوري حمودي القيسى : الإقواء في الشعر الجاهلي - مطبعة الحكومة ببغداد ١٣٨٥/١٩٦٥ .

ابن الوردي (عمر بن مظفر) : ديوانه - الجوائب ١٣٠٠ .  
ولي شاكرفهمي وأميمة أمين فهمي : المعلم في الإيقاع الحركي والألعاب الموسيقية - مطابع الأهرام التجارية ١٩٧١ .

ياقوت بن عبد الله الرومي : معجم الأدباء - دار المأمون .  
د . يوسف خليف : الشعراء الصعاليك في العصر الجاهلي - دار المعارف بمصر ١٩٥٩ .

\_\_\_\_\_ أعال مؤتمروما المنعقد في تشرين الأول ١٩٦١ : الأدب العربي المعاصر - منشورات أضواء .

\_\_\_\_\_ دواوين الشعراء .

\_\_\_\_\_ شرح التيسير في العروض - مصر ١٢٦١ .

## محتويات الكتاب

الصفحة	
٥	تمهيد .....
١٧	الفصل الأول : تعريف القافية .....
١٧	في اللغة .....
٢١	في الشعر .....
٢١	المعنى القديم .....
٢٤	المعنى الاصطلاحي .....
٢٨	أسماء القوافي تبعاً لما تضمنه من حروف .....
٣١	التقسيم المتأخر للقوافي .....
٣٣	في الموسيقى .....
٤٠	الفصل الثاني : حروف القافية .....
٤٠	١- الروى .....
٦٢	٢- الوصل .....
٦٥	٣- الخروج .....
٦٦	٤- الردف .....
٧١	٥- التأسيس .....
٧٣	٦- الدخيل .....
٧٥	٧- أسماء القوافي تبعاً لأسماء حروفها .....
٧٧	الفصل الثالث : حركات القافية .....
٧٧	الرس .....
٧٨	الحذو .....
٧٩	الإشباع .....
٨٠	التوجيه .....

## الصفحة

٨١	..... المجرى
٨٢	..... الفاظ
٨٥	..... <b>الفصل الرابع : عيوب القافية</b>
٨٦	..... العيوب الموسيقية
٨٦	..... الإجازة
٩١	..... الإكفاء
٩٥	..... الإصراف
٩٦	..... الإقواء
٩٩	..... الستاد
١٠٥	..... التحريد
١٠٦	..... التنافر
١٠٨	..... العيوب اللغوية
١٠٨	..... الإبطاء
١١٢	..... التضمين
١١٧	..... القلق
١٢٠	..... العيوب المعنوية
١٢٢	..... <b>الفصل الخامس : أشكال القافية</b>
١٢٢	..... ١ - القصيدة ذات القافية الواحدة
١٢٢	..... نشأة القافية الموحدة
١٢٨	..... صنع القافية
١٣٧	..... القافية الجيدة
١٣٨	..... ٢ - القصيدة ذات القافية المتعددة
١٣٨	..... لزوم ما لا يلزم
١٤٣	..... القوافي الداخلية
١٥٢	..... ٣ - القصيدة ذات القافية المتنوعة
١٥٣	..... خصوم القافية

١٥٨	..... أنصار القافية
١٦١	..... أشكال القصيدة المتنوعة القافية
١٨٠	..... ٤ - القصيدة غير المقفاة
١٨٥	..... المراجع

تم بحمده تبارك وتعالى

١٩٨٠/٤٠٨٣	رقم الإيداع
ISBN ٩٧٧-٧٣٣٤-٧٥-٣	الترقيم الدولي

١/٧٩/١٨٥

طبع بمطابع دار المعارف (ج.م.ع.)



## هذا الكتاب

اهتدى العرب إلى القافية منذ عهد بعيد ، ووضعوا لها قواعدها الفنية التي تحكم رباط القصيدة الشعرية .

وفي هذه الدراسة يتناول المؤلف موضوع القافية في العروض والأدب ، فبدأ بتعريفها في اللغة والشعر والموسيقى ، ثم عرض لمناصرتها وحركاتها وعبورها وأشكالها المتعددة .

وفد قدم المؤلف هذه الدراسة في ضوء المؤلفات العربية التي أفردت للقافية منذ عرفها العرب ، موضحاً أهم الفروق بين كل مؤلف وآخر ، وبهذا اتسمت هذه الدراسة بالشمول والدقة .